

demás Doce Pares de Francia, pues todos habían sido caballeros andantes”. La vívida imagen que don Quijote posee del de Claramonte habla del modo en que su carácter se ha acompasado a los actos leídos: “De Reinaldos –respondió don Quijote– me atrevo a decir que era ancho de rostro, de color bermejo, los ojos bailadores y algo saltados, puntoso y colérico en demasía, amigo de ladrones y de gente perdida” (330^a). Amén de la reflexión sobre el poder hinóptico de las lecturas, estas semblanzas se corresponden a las figuras o representaciones de unos esquemas de comportamiento caballeresco que deben verse reflejados, con minuciosidad, en gestos y ademanes que se manifiestan en señales fisonómicas y en rasgos morales. Ahí es donde se descubren, una vez más, las contradicciones tan llamativas que animan la conducta de este héroe o antihéroe caballeresco según se le considere. Ese carácter colérico es recordado, cómicamente, por Sancho, que en la *Segunda parte* da muestras de ser un experto conocedor, gracias al romancero, del trasfondo del que emergen estas figuras literarias; cuando menos, acudía a su resguardo para negarse a que las doncellas de la duquesa le lavaran las barbas: “Para mi santiaguada, que tengo por cierto que si Reinaldos de Montalbán hubiera oído estas razones al hombrecito, tapaboca le hubiera dado que no hablara más en tres años. ¡No, sino tomárase con ellos, y viera cómo escapaba de sus manos!” (*Quijote*, II-XXXII, 405^a).

Como se ha señalado, al margen del ciclo que arranca de la prosificación y traducción de *L'Innamoramento di Carlo Magno*, los principales personajes de la materia carolingia aparecen en el *Espejo de caballerías*, adaptación del *Orlando innamorato*; de ahí que, en la evocación de este universo de ficción realizada por el cura en el escrutinio de la librería del hidalgo, vuelva a trazarse una semblanza de Reinaldos ajustada a su patrón más conocido: “Ya conozco a su merced –dijo el cura–. Ahí anda el señor Reinaldos de Montalbán con sus amigos y compañeros, más ladrones que Caco y los Doce Pares, con el verdadero historiador Turpín” (I-VI, 163^b). Dispuesto se mostraba a indultarlo si el libro apareciera en italiano, porque no quería saber nada del romanceamiento del *Orlando furioso*.

Por último, hay que recordar que “Reynaldos” es una de las figuras centrales de *La casa de los*

celos, segunda de las comedias que Cervantes imprime en 1615 y en la que se refiere la disputa que mantienen este Reynaldos y Roldán por Angélica cuando esta doncella se ofrece a sí misma en premio a quien derrotara a su hermano Argalia. Cualquier excusa era buena para que combatieran los principales paladines de la caballería carolingia y pudieran contrastarse sus recursos y sus fuerzas.

BIBLIOGRAFÍA

CORFIS, I.A., «Chivalric Lexicon in *Renaldos de Montalvan*», en *Two Generations: A Tribute to Lloyd A. Kasten (1905-1999)*, ed. de F. Gago Jover, New York, 2002, págs. 37-54. | GARZA MERINO, S., *La Trapeyonda. Guía de lectura*, Alcalá de Henares, 2002. | GERNERT, F., *El Baldo. Guía de lectura*, Alcalá de Henares, 2001. | GÓMEZ REDONDO, F., *Renaldos de Montalbán (Libros I-II). Guía de lectura*, Alcalá de Henares, 2011 | —, «11.4.7: *Renaldos de Montalbán*», en *Historia de la prosa de los Reyes Católicos: el umbral del Renacimiento*, Madrid, 2011, págs. 1893-1915 | LANGLOIS, E., *Table des noms propres de toute nature compris dans les chansons de geste* [1904], New York, 1971. | *Libro del noble y esforzado & inuencible cauallero Renaldos de Montaluan*, ed. de I. A. Corfis, New York, 2001. | LUCÍA MEGÍAS, J. M., *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, 2000. | MELZI, G., *Bibliografía dei romanzi e poemi cavallereschi italiani*, Milán, 1838. | PANTOJA RIVERO, J. C., *Espejo de caballerías. Segunda parte. Guía de lectura*, Alcalá de Henares, 2007. | *Renaut de Montauban*, ed. de J. Thomas, Genève, 1989 | *La Trapeyonda*, Sevilla, Juan Cromberger, 1533 (Bil. Mazarine, Rés. 369A)

Fernando Gómez Redondo.

→ *Espejo de caballeros*. | *casa de los celos*, La.

Reino Unido. Don Quijote

1. *Don Quijote* en el teatro: la visión cómica. –2. De la comedia a la sátira: la visión neoclásica. –3. Sátira y sentimiento: *Don Quijote* en la novela. –4. El *Quijote* Romántico. –5. Quijotismo y cervantismo victorianos. –6. La novela y el mito: *Don Quijote* en el siglo XX.

Los estudios sobre la recepción del *Quijote* en la literatura británica suelen partir del tópico de la primacía del Reino Unido frente a las demás naciones europeas acuñado por Fitzmaurice-Kelly en su estudio pionero sobre el tema. Tras pasar revista a una serie de testimonios que se extienden por los siglos XVII, XVIII y muy brevemente por el XIX, Fitzmaurice-Kelly concluía que Inglaterra fue el primer país extranjero en que el *Quijote* se mencionó, tradujo y editó decentemente en lengua original, el primero que produjo una biografía de Cervantes así como un comentario y una edición

Reino Unido. Don Quijote

crítica de la obra, añadiendo que durante tres siglos artistas y críticos ingleses habían dado constantes pruebas de una admiración unánime por la obra cervantina. Pese a que este tópico ha sido repetido una y otra vez por diferentes estudiosos y a que los datos que ofrecía Fitzmaurice-Kelly son objetivamente ciertos, pueden dar una idea engañosa del desarrollo y extensión de la recepción cervantina en el Reino Unido. El *Quijote*, como argumentó Knowles en la visión de conjunto fundamental sobre el tema, no fue inicialmente recibido como la obra maestra en que luego se convirtió y su prestigio e influencia fue creciendo de forma gradual y paralela a como su interpretación fue evolucionando a lo largo de una serie de etapas. El siglo XVII lee la obra como una farsa cómica, el XVIII detecta la sátira seria tras la comedia, el período Romántico desprecia la comedia y la sátira para centrarse en la significación espiritual o simbólica, y el resto del XIX y el XX se caracterizan por su eclecticismo, por adoptar las posturas previas en más justa proporción y ver en la obra un clásico de compleja naturaleza. El bosquejo de Knowles sigue siendo válido en lo esencial, aunque su partición por siglos no responde del todo a la realidad y sus generalizaciones requieren precisiones como resultado de la adición de nuevos materiales: el siglo XVIII es mucho más complejo en la variedad de respuestas, el siglo XIX no ha sido lo suficientemente explorado y el XX es prácticamente territorio virgen.

1. Don Quijote en el teatro: la visión cómica

La historia de la andadura de *Don Quijote* por las Islas Británicas empieza en los escenarios y de forma un tanto misteriosa. El misterio radica en que, antes de que apareciera en 1612 la primera traducción del *Quijote* al inglés, un autor del que no se tiene evidencia de que supiera español –de hecho la evidencia apunta a lo contrario– escribió una obra de teatro cuyas afinidades con la novela cervantina no dejan lugar a dudas sobre su parentesco. Si a ello se añade que la obra se escribió y representó casi con total seguridad en 1607, es decir, sólo dos años después de la publicación de la primera parte del *Quijote*, resulta que los ingleses fueron los primeros no sólo en todas las tareas de recepción reproductiva del *Quijote* que enumera Fitzmaurice-Kelly, sino también en las produc-

tivas de imitación o recreación de la obra, pues de recreación más que de imitación puede calificarse *The Knight of the Burning Pestle* [El caballero del pistadero ardiente], escrita por Francis Beaumont y publicada en 1613. Las afinidades entre *El caballero* y *Don Quijote* vienen dadas no sólo por la presencia de una figura explícitamente quijotesca, un tendero aficionado a la lectura de libros de caballerías que decide convertirse en caballero andante y se ve envuelto en una serie de aventuras de clara raigambre quijotesca; sino, sobre todo, por el hecho de que el tendero es en realidad un aprendiz que está interpretando ese quijotesco papel a instancias del matrimonio de comerciantes londinenses que son sus jefes. Éstos, alarmados por el carácter anti-burgués y anti-mercantil que reconocen en la obra dentro de la obra de la que son espectadores –“The London Merchant”–, la interrumpen con escenas de esta otra obra caballescaca que van improvisando –“The Knight of the Burning Pestle”– para contrarrestar tal carácter e incluso influir en su desarrollo, aunque a la postre fracasan en su intento y lo que producen es una parodia de las obras en que se inspiran. La confusión entre ética y estética, literatura y vida, realidad y ficción, que caracteriza el comportamiento de los comerciantes, los convierte en auténticos Quijotes, si bien con un quijotismo menos obvio pero más profundo que el de su aprendiz, y a la obra en una interesante reflexión sobre estas cuestiones. Por ello, *El caballero* es no sólo la más temprana recreación del *Quijote* de la literatura europea, y posiblemente universal, sino la más sutil y refinada del siglo XVII inglés, lo que la convierte en un caso extraordinario y sintomático del brillante porvenir que aguardaba a la novela cervantina en el Reino Unido. De manera inmediata, la obra dramática pudo influir en una breve parodia de los libros de caballerías aparecida el mismo año en que se publicó, la *Moriomachia* (1613) de Robert Anton, cuyo protagonista, Tom Pheander, es designado en cierto momento *knight of the burning pestle* y comparado con don Quijote, y cuya relación con Cervantes fue ya detectada por Becker.

La obra de Beaumont plantea de forma sintética las cuestiones que deben ser tenidas en cuenta por cualquier estudio sobre la recepción del *Quijote* en el arranque mismo de tal recepción: literalidad y profundidad, imitación y afinidad, huella e in-

fluencia. *El caballero* combina quijotismo literal y profundo de tal forma que el primero parece una huella tan evidente del *Quijote* que sugiere la imitación, pero las circunstancias externas hacen dudosa la influencia, de modo que podría ser simple afinidad, aunque paradójicamente ésta es mucho más significativa que la de otras imitaciones literales posteriores. En cualquier caso, el hecho de que la influencia no pueda atestigüarse no significa que deba descartarse: existe la posibilidad de que Beaumont no sólo supiera del *Quijote* de oídas (reforzada por la existencia de una expedición diplomática inglesa al mando de Charles Howard a Valladolid en 1605, que pudo llevar la obra recién publicada a Inglaterra o al menos noticias de la misma), sino de que hubiera leído la traducción manuscrita. Tal posibilidad se encuentra enunciada en el prefacio de la traducción de la primera parte del *Quijote* realizada por Thomas Shelton y publicada en Londres en 1612 con el título de *The History of the Valerous and Wittie Knight-Errant, Don Quijote of the Mancha*, la primera traducción en lengua inglesa –paradójicamente realizada por un irlandés cuya familia parece haber tenido simpatías nacionalistas–. En él cuenta Shelton que redactó la traducción cinco años antes, es decir, en 1607, en sólo cuarenta días, para un amigo que quería leer el *Quijote*, y luego se olvidó de ella hasta que otros se interesaron y le animaron a publicarla, lo que decidió hacer a condición de que alguien la revisara. El prefacio de Shelton apunta así no sólo a la posible circulación manuscrita de la traducción antes de su publicación, sino también a los defectos de la misma que han sido señalados por sus críticos. Sea a causa del descuido dado por la celeridad o simplemente de un insuficiente conocimiento del español, la versión de Shelton se caracteriza por su oscilación entre paráfrasis muy libres y literalidad excesiva (cuando traduce ciertas palabras por términos homófonos pero de diferente significado, los llamados *falsos amigos*). A su favor Peers ha señalado el encanto y sabor que le da el haber vertido a Cervantes a la lengua de su época y el poseer la riqueza y sonoridad del inglés isabelino, o el hecho de que parece no estar influida o distorsionada por una interpretación particular de la novela cervantina, como ocurrirá con las traducciones posteriores, por lo que su presentación de don Quijote y Sancho es bastante fiel. La vergüenza por los posibles erro-

res pudieron hacer que Shelton decidiera no incluir su nombre en la portada (aunque sí firma la dedicatoria), como ha sugerido Peers, pero es más extraño que el nombre de Shelton no apareciera por ninguna parte en la traducción de la segunda parte publicada en 1620, lo que, unido a las revisiones operadas en una segunda edición de la primera aparecida ese mismo año y otros factores, ha conducido a algún estudioso a afirmar que esta segunda parte no es obra de Shelton, como se había supuesto tradicionalmente. En cualquier caso, ambas partes se imprimirían de forma conjunta por primera vez en 1652 y luego en 1675.

El hecho de que la traducción de Shelton pudiera ser leída antes de su publicación podría explicar el temprano conocimiento de Cervantes no sólo por parte de Beaumont sino también de otros dramaturgos. Como prueba de ello, se ha señalado a menudo desde que lo hiciera Fitzmaurice-Kelly, la aparición en 1607 de la expresión “luchar con un molino de viento” en la obra de teatro *The Miseries of Inforst Marriage* [Las miserias del matrimonio impuesto] de George Wilkins, y su reaparición al año siguiente en *Your Five Gallants* [Vuestros cinco galanes] de Thomas Middleton, aunque la expresión no es necesariamente una alusión al *Quijote*, pues proverbialmente el molino de viento había sido un emblema de locura. Por eso la primera referencia indudable y explícita al *Quijote* en la literatura inglesa, presente en todos los repertorios desde Koeppel y Schevill en adelante, se encuentra en el acto IV de *Epicoeone* (1610) de Ben Jonson, cuando Truewit exhorta a Sir Dauphin a que cambie de modo de vida y deje de vivir en su habitación, donde acostumbra a encerrarse todo un mes leyendo *Amadís de Gaula* o *Don Quijote*. La primera referencia inequívoca al *Quijote* no puede ser así más desafortunada, pues lo equipara con *Amadís*, una equiparación que Jonson repitió en *The Alchemist* (1610), y es por tanto sintomática de la ignorancia o falta de entendimiento más que del conocimiento del libro por parte de Jonson y muchos de sus contemporáneos, que metieron al *Quijote* en el mismo saco que las obras que parodiaba, como ha explicado Knowles. Una de las pocas excepciones fue Robert Burton, que alude al *Quijote* diferenciándolo de los libros de caballerías en su enciclopédica *Anatomy of Melancholy* (1621), como hará más tarde el filósofo Thomas Hobbes, quien sí supo

Reino Unido. Don Quijote

ver la crítica del *Quijote* a los *romances* que él mismo formuló en *Human Nature* (1650) y *Leviathan* (1651). Aunque referencias posteriores parecen sugerir que Jonson cambió su percepción y empezó a distinguir la parodia cervantina de su blanco paródico, el caso de Jonson muestra de nuevo cómo el terreno de las afinidades es en estos primeros años más fructífero que el de la alusión y la imitación. Efectivamente, la crítica ha señalado que Jonson, al igual que Cervantes, censuró tanto los libros de caballerías desde posturas humanistas como el teatro que contravenía los presupuestos clasicistas desde posturas aristotélicas. A ello puede unirse la visión cómica del ser humano como víctima de obsesiones o monomanías que definen su identidad y comportamiento, lo que permite vincular la locura quijotesca con los *humores* que dominan a los personajes de las comedias de Jonson. Las similitudes apreciadas por algún especialista entre la pareja protagonista de *Bartholomew Fair* [La feria de San Bartolomé] (1614) y don Quijote y Sancho no sería sino la punta del iceberg de esta afinidad profunda.

En este terreno de las afinidades puede también vincularse a Cervantes con el otro genio dramático de la época, William Shakespeare, a través de concomitancias que van desde paralelismos entre personajes como Sancho y Falstaff, pasando por el tratamiento del tema de la locura o la utilización del *romance*, hasta la presentación de la realidad de forma dialógica y desde la ambigüedad o el escepticismo. Al igual que en Jonson, el contacto estaría atestiguado también por una huella cervantina, en este caso más contundente pero igual de vaga, pues se trata de una obra y no una simple alusión, pero perdida y de cuya existencia sabemos sólo por testimonios. Parece que Shakespeare pudo escribir en colaboración con John Fletcher *Cardenio*, basada en el personaje homónimo que aparece en la primera parte del *Quijote*, y que la obra se representó en la corte en 1613, pero sólo nos ha llegado de ella una adaptación realizada en el siglo XVIII por Lewis Theobald, *Double Falsehood* (1727). De la historia del curioso impertinente se había servido antes Fletcher, amigo y colaborador de Beaumont, en uno de los episodios de *The Coxcomb* (1609) [El petimetre] y el anónimo autor de *The Second Maiden's Tragedy* (1611) [La segunda tragedia de la doncella], que podría haber sido Philip Massinger, amigo y

colaborador de Fletcher, aunque recientemente Thomas Middleton parece ser la opción más factible. Hay también huellas menos claras del curioso impertinente en la obra de Nathan Field, *Amends for Ladies* (1612) [Desagravios para damas], aunque éstas bien podrían proceder de Massinger, con el que Field colaboró en ocasiones.

El panorama de la recepción del *Quijote* en Gran Bretaña antes de la publicación de la primera traducción incluye, por tanto, no sólo alusiones sino también préstamos e imitaciones, y, junto a estas imitaciones de carácter menor, la más creativa de Beaumont y las afinidades con autores mayores que no imitaron a Cervantes pero posiblemente se reconocieron en él. Aunque las vías de transmisión son inciertas, la huella cervantina es indudable en este círculo de dramaturgos unidos por relaciones tanto profesionales como personales, entre los que pudo circular la traducción de Shelton, aunque ello parece hartamente improbable. Sea como fuere, el caso es que tanto las dudosas alusiones de Wilkins y Middleton como los préstamos episódicos de Fletcher, Massinger / Middleton y Field o la reelaboración integral de Beaumont, además de los ecos y analogías que pueden descubrirse en Jonson y Shakespeare, muestran el terreno en el que el *Quijote* causó su primer impacto en suelo inglés: el teatro. Ello tal vez explique por qué el impacto de un relato breve de contenido romántico como es el del curioso impertinente fue mayor en un principio que el del extenso y anti-romántico de don Quijote que le sirve de marco, lo que se vería confirmado por los aún más numerosos préstamos de las *Novelas Ejemplares* tomados por los mismos autores (sobre todo Fletcher, Middleton y Rowley). El atractivo tanto de éstas (que Darby cifra en el potencial teatral de sus tramas) como de aquél pudo radicar también en la falta de traducción inglesa (la de las *Novelas Ejemplares* no llegaría hasta 1640 por obra de James Mabbe) pero sí francesa (de las *Novelas* desde 1614-15, del "Curioso impertinente" desde 1608, cuando se traduce por separado al francés seis años antes que el *Quijote*). A principios del siglo XVII un grupo de populares dramaturgos ingleses en busca de argumentos, con conexiones personales entre sí y en un contexto político que daba un interés adicional a la temática española (como ha explicado también Darby), recurrieron a las novelas cortas cervantinas por que

eran desconocidas para el público inglés, fácilmente adaptables por su extensión y atractivas por sus contenidos.

Por las mismas razones, adaptar el *Quijote* era tarea más difícil y, tras el genial destello de Beaumont, sólo se tomaron préstamos episódicos de los que dio cumplida cuenta Knowles. Alrededor de 1620, tal vez antes (aunque la publicación es del año siguiente), Fletcher y Massinger escribieron *The Double Marriage* [El doble matrimonio], que hace uso del episodio cómico del banquete de Sancho como gobernador, en el que la víctima es ahora el personaje Castruccio, a lo que habría que añadir la semejanza anotada por Koepfel entre Sancho y el criado Geta de *The Prophetess* [La profetisa] (1622), escrita por Fletcher y Massinger. En *The Cruel Brother* (1630) [El hermano cruel] D'Avenant utiliza la pareja protagonista del *Quijote*, al caracterizar inicialmente a Lothario como un estúpido noble rural con delirios de grandeza y a su criado Borachio (*borracho*) como una campesino amante de los refranes y preocupado por medrar, aunque pierden pronto el escaso parecido con don Quijote y Sancho. Finalmente, éstos hacen una breve aparición en la *masque* o pantomima de Shirley *The Triumph of Peace* (1633) [El triunfo de la paz], en la que un caballero y su escudero atacan primero un molino y luego a un señor y su criado, aunque éstos repelen la agresión y los primeros salen escaldados. En estas obras el *Quijote* se utiliza como fuente de episodios o motivos cómicos que se insertan en un universo diegético que tienen poco que ver con el *Quijote*. La obra de teatro *History of Donquixiot, or, the Knight of the Illfavoured Face* [el caballero de la triste figura], de cuya existencia se sabe sólo por los anuncios de su inminente publicación del editor Nathaniel Brooke entre 1658 y 1661 (una vez más exhumados por Knowles), pudo ser la primera adaptación dramática de conjunto del *Quijote* a los escenarios ingleses, pero, no habiendo llegado a nosotros ninguna copia de la misma, habrá que esperar a finales de siglo, cuando tal adaptación llegará de la mano de Thomas D'Urfey y su *The Comical History of Don Quixote* [La historia cómica de Don Quijote] (I y II: 1694; III: 1695, en este caso la publicación siguió al año siguiente).

Se trata de una obra musical (con algunas canciones compuestas por Henry Purcell) cuyas tres

partes conforman una especie de trilogía en la que las diferentes piezas toman diferentes episodios del *Quijote* –tanto de la historia principal como de las intercaladas–, combinándolos de diferente manera a como aparecen en el *Quijote* para darles una mayor trabazón o unidad. Como el título pone de manifiesto, estamos ante una comedia, pero de una vulgaridad, procacidad y chocarrería que poco tiene que ver con el sutil humor cervantino, y que de hecho mereció la agria censura de Jeremy Collier en su conocido panfleto *A Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage* (1698). Así lo subraya el prefacio a la tercera parte, en la que D'Urfey da mayor protagonismo a Sancho para narrar el matrimonio de su hija Mary, lo que podría explicar su fracaso frente al sonado éxito de las partes precedentes. En él explica el autor que si los personajes en ocasiones exceden los límites del decoro es porque se ha visto obligado a hacer hablar a cada cual según su naturaleza y condición, y que el lenguaje grosero es necesario para los fines cómicos de la obra y es propio de la farsa y la comedia baja. *Don Quijote* concluye así su periplo por el siglo XVII en el mismo lugar donde empezó con Beaumont, en los escenarios y en una comedia, pero el contraste no puede ser más grande. La obra de D'Urfey es la imitación más literal posible, pues es una adaptación de la obra cervantina, pero no sólo carece de la profundidad que tenía la más libre recreación de Beaumont, sino que es una vulgarización y degradación del modelo. Tiene el mérito, sin embargo, de iniciar la serie de adaptaciones del *Quijote* a la escena del siglo XVIII de las que ha dado noticia Flores, las cuales siguen la línea cómica marcada por D'Urfey, aunque rebajando su procacidad y centrándose en Sancho y el episodio de su gobierno insular. James Ayres en *Sancho at Court; or the Mock-Governor* (1742) [Sancho en la corte; o el falso gobernador] combina, como D'Urfey, de manera libre historia principal y tramas amorosas interpoladas, de modo que Sancho toma parte en un conflicto de enamorados en el que también participa su hija, a la que llama Mary –como había hecho D'Urfey–. Y Frederick Pillon declara en el prefacio de *Barataria, or Sancho Turn'd Governor* (1785) [Barataria, o Sancho convertido en gobernador] que la materia de su farsa está tomada de la segunda parte de *La historia cómica*, como confirma el tratamiento bufonesco de Sancho y el

Reino Unido. Don Quijote

tipo de humor de que hace gala la obra –en la que también, por cierto, aparece Mary, convertida así en constante dramática–. Flores también ha comentado la deuda de la anónima *Squire Badger* (1772) y de *The Sot* [El borracho] (1775), de T. A. Arne, con la adaptación dramática del *Quijote* de referencia en el el siglo XVIII, *Don Quixote in England*, de Henry Fielding, de la que me ocuparé más abajo y que poco o nada tiene que ver con D'Urfey.

The Comical History es la culminación de la línea de imitación teatral y utilización cómica de *Don Quijote* característica del siglo XVII inglés y apreciable en Beaumont, Fletcher, Massinger, D'Avenant o Shirley, pero, lo que es más importante, es sintomática de la degeneración de esta visión cómica que convierte *Don Quijote* en una farsa y a su protagonista en un bufón. Esta interpretación había cristalizado a mediados de siglo gracias en gran parte al comentario de Gayton y se había consolidado en la nueva traducción de Phillips. En 1654 Edmund Gayton había publicado sus *Pleasant Notes upon Don Quixot* [Notas jocosas sobre Don Quijote] (*Festivous Notes on the History and Adventures of the Renowned Don Quixote* en las reimpresiones de 1768 y 1771), que son efectivamente notas a la obra, concretamente a la edición de 1652 de la traducción de Shelton, pero no de índole filológica o crítica, sino, como indica el título, cómica o burlesca. Gayton toma el texto cervantino como pretexto para, capítulo a capítulo, hacer comentarios jocosos sobre pasajes seleccionados, a veces insertando chistes, chanzas o chascarrillos a propósito de los mismos, a veces aplicándolos al contexto contemporáneo. De ello resulta una paráfrasis de la obra que es de hecho una reescritura porque la convierte en una farsa que degrada y envilece a sus personajes, prácticamente irreconocibles, particularmente al hidalgo. No contento con desproverlo de su dimensión seria o idealista para dejar sólo la cómica o ridícula, Gayton lo convierte en cobarde, mentiroso, vagabundo, hipócrita y ladrón. Lo curioso es que los poemas laudatorios iniciales escritos por amistades del autor consideran la paráfrasis superior al original y le atribuyen el mérito de haberlo hecho más comprensible, o, lo que es lo mismo, más adaptado a un tipo de sensibilidad. Fruto de esta misma sensibilidad y de la misma visión del *Quijote* es la traducción de

John Phillips publicada en 1687 con el título de *The History of the Most Renowned Don Quixote of Mancha*, que, como apunta Knowles, es más bien una travestización, es decir, una transformación estilística de lo elevado y digno en grosero y bajo que Phillips manejaba bien por haber traducido e imitado al maestro de este estilo, el francés Paul Scarron. Eso fue lo que hizo Phillips con la traducción de Shelton, cambiando radicalmente el sentido de la obra, como reconocería años más tarde Motteux, quien comentaría en el prefacio a su traducción que Phillips había convertido, por una parte, los pasajes serios y conmovedores en ridículos y, por otra, tanto la geografía como la lengua de los personajes en ingleses, confundiendo así países y personajes, añadiendo obscenidad y jocosidad. A partir de la traducción de Phillips, y como si ésta hubiera abierto la veda para que otros realizaran labores de adaptación, aparecerán cuatro versiones resumidas del *Quijote*, como ha informado Knowles. Y con ella queda configurado el eje Gayton-Phillips-D'Urfey, que incluye tres formas básicas de recepción –traducción, comentario y adaptación– y que articula la interpretación del *Quijote* como comedia –pero de un humor burdo y grosero– y de don Quijote como personaje ridículo e innoble, objeto de burla y desprecio.

La recepción del *Quijote* durante el siglo XVII puede caracterizarse por su carácter eminentemente teatral, más atenta a la historia como fuente de incidentes o episodios que a otra cosa, y, en gran medida como consecuencia de ello, por su concentración en la dimensión cómica de la novela cervantina, que algunos autores transforman en comedia baja y farsa a costa del personaje quijotesco y su degradación burlesca. Del conocimiento superficial del *Quijote* que caracteriza la primera mitad del siglo, en la que tiende a confundirse la obra con los libros de caballerías y a ignorarse el nombre de su autor (como avalan las casi ochenta alusiones hasta 1660 descubiertas por Knowles), se pasa a un conocimiento distorsionado y empobrecedor. Como apostilla Knowles, tal panorama contrasta con el que ofrece la recepción de Cervantes en Francia durante el mismo período: frente a las cuatro ediciones de traducciones inglesas (las tres de Shelton más la de Phillips), se cuentan catorce producidas en Francia, donde la obra fue leída, entendida y analizada con seriedad

por los escritores más importantes. El contraste es más grande si se compara la pobreza y tosquedad de las imitaciones dramáticas inglesas que sacan pobre partido de la obra cervantina con las imitaciones narrativas más sutiles y creativas del siglo XVII francés, en especial las de Sorel, Furetière y Scarron. En tales imitaciones la figura quijotesca se utiliza desde una perspectiva igualmente cómica, pero al servicio de un propósito paródico y satírico que demuestra una comprensión de la dimensión seria del *Quijote*.

En la literatura inglesa del XVII sólo se encuentra algo parecido de forma excepcional y a partir de 1660, que es la fecha de la Restauración de la monarquía Estuardo tras el Interregno Puritano, cuando se produce el regreso del rey Charles II y su corte del exilio y se abre un nuevo período tanto en términos políticos como literarios. Los nuevos aires se dejan sentir en el teatro, que se beneficia de la nueva relajación moral y de costumbres tras el fundamentalismo Puritano, y que sigue nuevas pautas dramáticas que vienen de Francia, lo que da lugar a un tipo diferente de dramaturgia, en particular de comedia. En este nuevo contexto se explica la diferente forma de utilizar la fuente cervantina favorita de los dramaturgos ingleses del XVII, la historia del curioso impertinente, en obras como *The Amorous Prince; or, the Curious Husband* (1671) [El príncipe amoroso] de Aphra Behn, *The Disappointment; or, The Mother in Fashion* (1684) [La decepción] de Thomas Southerne, *The Married Beau; or, the Curious Impertinent* (1694) [El galán casado] de John Crowne y, ya en los albores del XVIII, *The Fair Penitent* [La bella arrepentida] (1703) de Nicholas Rowe. De Francia llegan también nuevos principios literarios, los que configuran el movimiento literario conocido como Neoclasicismo, con nuevos modelos y preferencias genéricas, entre las que ocupan un lugar privilegiado la sátira y las formas burlescas, y una visión de Cervantes como maestro en estos géneros. Es al amparo de tales paradigmas literarios, que incluyen el *Quijote* como modelo paródico y satírico, pero también de la nueva situación de rechazo no sólo de la ideología puritana sino de toda forma de desafío a la ortodoxia política o religiosa, como Samuel Butler reinterpreta el *Quijote* en *Hudibras*, una sátira de los Puritanos en tres partes (1663, 1664 y 1678) a la manera de Cervantes, es decir, a través de una fi-

gura quijotesca. Tal figura, tanto por sus características como por el estilo utilizado, se presenta desde la perspectiva cómica y degradada propia del siglo XVII, lo que permite entender la obra como la expresión en el campo de la recepción productiva de la misma visión que el eje Gayton-Phillips-D'Urfey articula en la reproductiva: es el don Quijote convertido en un bellaco o rufián de Gayton, en el estilo bajo e indigno de Phillips y que el mismo D'Urfey retomará en una continuación escrita por él tras la muerte de Butler titulada *Butler's Ghost; or, Hudibras, the Fourth Part* (1682) [El fantasma de Butler; o, Hudibras, la cuarta parte]. Pero tal figura quijotesca no encabeza el reparto de una farsa dramática, sino que protagoniza una obra narrativa satírica, iniciando así el camino que conduce a la recepción del *Quijote* característica del siglo XVIII. Por ello, bien puede afirmarse que la obra de Butler es un cruce de caminos, en lo que a la recepción de Cervantes se refiere, no sólo entre la inglesa y la francesa, sino también entre la de los siglos XVII y XVIII.

2. De la comedia a la sátira: la visión neoclásica

Hudibras inicia una interpretación del *Quijote* en el Reino Unido que se impondrá en el siglo XVIII y que ve la obra ante todo como una sátira. En realidad tal interpretación podría caracterizarse como neoclásica por ser particularmente evidente en el período denominado *Augústeo* (1700-1745) que marca el apogeo del Neoclasicismo inglés, aunque éste empieza a configurarse en el período anterior de la *Restauración* (1660-1700) y a desintegrarse en el posterior, conocido como de la *Sensibilidad* (1745-1790). Si el Neoclasicismo es en el primero sólo emergente, en el segundo dominante y en el tercero residual, lo mismo puede decirse de la nueva interpretación del *Quijote*, que convive primero con la dominante del siglo XVII, se convierte ella misma en dominante en la primera mitad del XVIII y sigue todavía presente cuando otra nueva pasa a dominar la segunda mitad.

Butler combina la visión cómica dominante en su época con la neoclásica emergente al contar la historia de un caballero que se lanza a los caminos a lomos de un rocín y acompañado de un criado para defender su fe religiosa puritana y combatir todo aquello que atenta contra la misma, lo que da lugar a una serie de cómicas y quijotescas aventuras. Si Cervantes pretendía parodiar los libros de

Reino Unido. Don Quijote

caballerías, Butler pretende satirizar el Puritanismo, pero, a diferencia de Cervantes, su sátira no sólo destruye lo que la figura quijotesca representa, sino al propio personaje, que carece de cualquier cualidad noble o positiva, del idealismo, bondad o discreción del hidalgo, y es presentado como un canalla egoísta, hipócrita y cobarde. La obra de Butler es significativa además porque, por primera vez, formula en el plano de la creación la ecuación entre quijotismo y lo que se conocía en la época con el término *entusiasmo* –el seguimiento fanático de una creencia religiosa asociado en ese momento con los Puritanos–. Paulson recoge el testimonio de autores como Thomas Hobbes o Henry More, que habían descrito el entusiasmo como fruto de una imaginación excesiva que anulaba la razón y los sentidos y hacía concebir al individuo una falsa imagen de sí mismo como inspirado. Tal caracterización, unida a su carácter obsesivo o absorbente así como al hecho de estar en muchas ocasiones originado por la lectura de libros inadecuados, lo hacía fácilmente asimilable a la locura quijotesca, una asimilación que hará efectiva Butler. El entusiasmo religioso de Hudibras es efectivamente quijotesco por la manera en que le hace malinterpretar la realidad y en que aparece ligado a sus pedantes y librescos saberes, así como por la forma que adopta de cruzada caballeresca, lo que configura un triple blanco satírico –religioso, erudito, romántico–. El estilo de la obra, además, puede considerarse también cervantino en cuanto que, si bien en verso (los pareados de cuatro pies que se conocerán a partir de entonces como *hudibrastic*), se basa en la discrepancia paródica entre materia y tratamiento conocida en la época como *burlesque*, con la que se asociará posteriormente a Cervantes. Butler interpreta el *Quijote* como modelo paródico y satírico y el quijotismo como entusiasmo y pedantería, sentando así las bases de lo que será la visión neoclásica de la obra cervantina.

La influencia de *Hudibras* en la recepción de Cervantes fue grande y casi inmediata, como atestiguan las abundantes reediciones y continuaciones de la obra (entre ellas la de D'Urfey), en particular dos obras narrativas que son las únicas imitaciones en prosa del *Quijote* publicadas en el XVII. Se trata de la anónima *Don Quixot Redivivus Encountering a Barns-Door* (c. 1673) [Don Quijote redivivo enfrentándose a la puerta de un

establo], un breve panfleto que narra los disturbios provocados en Andover por una milicia reclutada contra los Puritanos, pero caracterizando a uno de los líderes de la milicia, el Capitán Braines, de forma quijotesca, como una especie de Hudibras de signo contrario, aunque ello de forma muy episódica, y sirviéndose en algún momento del estilo épico burlesco. La otra es *The Essex Champion; or, The Famous History of Sir Billy of Billerecay, and his Squire Ricardo* (c. 1690) [El paladín de Essex], de William Winstanley, tal vez la imitación más fiel del *Quijote* hasta el momento, pues narra en algo más de setenta páginas cómo la lectura de *romances* hace concebir al protagonista, el hijo de un labrador, las más extravagantes ideas, que pone en práctica lanzándose a una serie de cómicas aventuras –muchas de ellas tomadas directamente del *Quijote*– con un escudero que se parece a Sancho y enamorado de una moza a la que se refiere como su *Dulcina*, y acaba siendo encerrado por loco. En ambas obras la figura quijotesca se presenta de forma ridícula y negativa, en la línea rebajadora característica del XVII, pero al servicio de una intención seria, satírica o paródica. La línea rebajadora se deja sentir todavía a principios del XVIII en la obra de un seguidor de Butler, Ned Ward, que tradujo la primera parte del *Quijote* en versos *hudibrásticos* y la publicó en 1711. Las afirmaciones de Ward en la dedicatoria a propósito de que don Quijote era el Hudibras español o declarando la fama de Cervantes no inferior a la de Butler, muestra hasta qué punto éste influye en la recepción inglesa de aquél.

La nueva forma de percibir el *Quijote* inaugurada por Butler puede apreciarse también en los comentarios críticos. A finales del XVII, en *Miscellanea, The Second Part* (1690, ed. rev. 1692), Sir William Temple, una de las figuras más destacadas y respetadas de la vida política e intelectual inglesa de la época, ofrece testimonio de la nueva interpretación satírica de la obra así como de su creciente prestigio como clásico moderno. Por un lado, y citando como fuente a “un Ingenioso español en Bruselas”, Temple afirma que *Don Quijote* había sido la ruina de la monarquía española, pues la obra puso en ridículo los valores románticos –amor, valor, honor– por los que los caballeros españoles se conducían hasta su aparición, tras lo cual se empezaron a avergonzar y reír de los mis-

mos, siendo ello la causa del fin de la grandeza y el poder de España. Temple, por tanto, no sólo convierte el blanco paródico de la obra (los libros de caballerías) en satírico (la caballería y los valores caballerescos), sino que además sobredimensiona sus efectos hasta el punto de hacerla responsable de la decadencia española. Por otro lado, en otro lugar del mismo libro, Temple sitúa a Cervantes entre “los grandes Ingenios Modernos”, junto a Bocaccio, Maquiavelo, Rabelais, Montaigne, Sidney, o Bacon, y dice preferir la sátira cervantina a la de Rabelais, por carecer de su tono malicioso, obsceno e irreverente, declarando que su humor satírico “parece ser de la mejor o más alta calidad que se alcanzó o alcanzará nunca en esa variedad”. Similares argumentos pueden adivinarse tras los elogios del filósofo John Locke en “Some Thoughts Concerning Reading and Study for a Gentleman” [Algunas ideas sobre lecturas y estudios para un caballero] (escrito en 1703 e incluido en ediciones posteriores de su obra más conocida *An Essay Concerning Human Understanding*), donde el *Quijote* aparece de nuevo en compañía de los clásicos por su “utilidad, entretenimiento y constante decoro”, es decir, por las virtudes neoclásicas básicas. Temple inicia una línea de apreciación de Cervantes como escritor satírico con rango de clásico que será dominante en el XVIII y que aparece formulada con especial claridad en el prefacio de la traducción del *Quijote* con la que arranca el nuevo siglo.

No me estoy refiriendo a la traducción del capitán John Stevens publicada en 1700 (y reeditada en 1706), que en realidad era una revisión de la de Shelton y cuyo valor fundamental radica en haber incluido en un tercer volumen publicado en 1705 la primera traducción inglesa del *Quijote* de Avellaneda, sino a la del francés Peter Motteux, cuyos dos primeros volúmenes aparecen en 1700 (el III y IV en 1703) con el título de *The History of the Renown'd Don Quixote de la Mancha*, y cuya gran influencia queda atestiguada por su popularidad casi inmediata: en 1719 iba por la cuarta edición, que fue revisada por John Ozell, quien también añadió numerosas notas a la séptima de 1743, y aún tendría al menos cuatro más en el XVIII y doce en el XIX; y ello a pesar de que hay serias dudas de que Motteux tradujera directamente del español (pudo utilizar tanto a Shelton como la versión francesa de Filleau de Saint-Martin) o

incluso de la certeza de que no fue el único responsable de la traducción. Si bien la crítica ha situado la versión de Motteux todavía en la línea cómica rebajadora del XVII (lo cual no es de extrañar si tenemos en cuenta que Motteux tradujo a Rabelais y fue él mismo autor de comedias), en la introducción que la precede se desmarca claramente de esta línea, al censurar a Phillips precisamente por su bufonesca y grosera forma de verter al inglés el original cervantino, lo cual, aun cuando él incurra a veces en el delito censurado, es ya indicativo de un cambio de sensibilidad. Este se ve confirmado cuando Motteux habla de la maestría de Cervantes, de la calidad del libro como “espejo exacto de la Humanidad” y, sobre todo, cuando subraya la dimensión seria y universal de la obra. Motteux argumenta que todo hombre tiene algo de don Quijote, y que todas las épocas producen Quijotes en religión o en política, asociando así la locura quijotesca con el *entusiasmo* político o religioso, como había hecho ya Butler, y apuntando su adaptabilidad a otros contextos; con ello no hace sino subrayar el potencial satírico del *Quijote*, si bien con la peculiar concepción del blanco cervantino y sus efectos que veíamos en Temple, pues reproduce la opinión de que la decadencia española se debía a que Cervantes no sólo ridiculizó el amor romántico o la aventura errante, sino valores más universales como el honor y el valor.

De esta forma Butler, Temple y Motteux configuran un segundo eje en la recepción de Cervantes que se podría caracterizar como de transición, todavía anclado o ligado al siglo XVII pero con una nueva visión del *Quijote* como sátira de la caballería y del quijotismo como emblema de excesos ideológicos de diferente índole, que se convertiría en moneda de curso corriente en la primera mitad del XVIII, como demuestran los ecos de la misma discernibles en numerosos autores. Curiosamente, se pueden rastrear estos ecos a través de un tejido de relaciones que no son sólo de afinidad intelectual sino también de contacto personal. Motteux era amigo de Richard Steele, el autor de uno de los periódicos más famosos del siglo XVIII, *The Tatler* [El chismoso] (1709-11), en cuyo número 178 (1710) puede leerse que, a pesar de que todo lector percibe la locura de don Quijote, “tenemos multitudes entre nosotros víctimas de una locura tan visible como la suya, aunque no se

Reino Unido. Don Quijote

les reconoce estar en esa condición”; y de ello echa la culpa a los periódicos, que, con su forma contradictoria y especulativa de narrar y comentar la actualidad, excitan la imaginación de los lectores y causan trastornos similares a los de los libros de caballerías en el hidalgo, si bien de naturaleza política en vez de romántica. En el número 219 (1710) Steele se hace de nuevo eco de la opinión de que “la historia de Don Quijote destruyó completamente el espíritu de la galantería en la nación española” y predice que el hábito de ridiculizar o satirizar a los demás (el tipo de discurso denominado *ridicule* en inglés) dañaría a Inglaterra como había dañado a España. El nombre de Steele va unido al de Joseph Addison, del que fue amigo y colaborador en diferentes empresas literarias, entre ellas *The Tatler* o el periódico que ocupó su lugar, *The Spectator* [El espectador] (1711-12). En éste último Addison deja clara su visión del *Quijote* como obra satírica, proponiéndolo en el número 227 (1711) como cura para el amor por su *ridiculización* de sus extravagancias, en el 446 (1712) como modelo para una novela en la que se *ridiculizaran* los excesos del teatro de la época a través una figura quijotesca, o en el 249 (1711) como paradigma de un tipo de *ridicule* (de ahí nuestro énfasis en la palabra), el *high burlesque*, consistente en el tratamiento elevado de una materia prosaica o vulgar. Ideas similares pueden encontrarse en la “Miscelánea V” de las *Characteristics* (1711), del ensayista conde de Shaftesbury, en las *Memoirs of Captain Carleton* (1728) del novelista Daniel Defoe, o en las palabras escritas por el político Lord Carteret en la dedicatoria de la edición del *Quijote* en español, que él mismo promovió y patrocinó aunque fue preparada por Peter Pineda, publicada en Londres en 1738 con el título de *Vida y hechos del ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*. Tanto o más significativo que la visión satírica de la obra cervantina aparente en la dedicatoria, es su tratamiento de clásico, puesto de manifiesto en las características de la edición: cuatro volúmenes de cuidada presentación, que incluyen abundantes ilustraciones (la mayoría realizadas por John Vanderbank), la primera biografía de Cervantes (escrita por Gregorio Mayáns y Siscar) y su primer retrato publicado (grabado por George Vertu siguiendo el original de William Kent).

Muchos de estos testimonios tienen en común

su procedencia de autores de la órbita política liberal –*Whig*–, como ha subrayado Paulson, quien relaciona la visión del *Quijote* como saludable sátira de la caballería española con la crítica de posiciones conservadoras y nostálgicas del pasado, aunque la interpretación satírica desborda este marco en términos tanto cronológicos como políticos y sigue apareciendo en autores y textos posteriores e ideológicamente heterogéneos, por ejemplo en un artículo de Lord Bolingbroke publicado en *The Craftsman* en 1727, en una oda de William Collins de 1747, o en una carta de Horace Walpole de 1774. La utilización política del *Quijote*, sin embargo, será una constante en todo el siglo XVIII y se hace particularmente visible en una serie de panfletos satíricos en los que se debaten asuntos candentes de la realidad inmediata, utilizando el símil quijotesco ya desde el título mismo, que suele incluir la palabra Quijote acompañada de un adjetivo alusivo a su actualización o modernización. La estrategia, inventada por el *Quixote Redivivus* del XVII, es recuperada en un panfleto del mismo título publicado en Londres en 1710 con el subtítulo de *The Spiritual Knight Errant* [El caballero errante espiritual] y en Dublín el mismo año con el título de *A Character of Don Sacheverellio, Knight of the Firebrand* [el caballero de la tea] (lo que se explica por tratarse de un ataque contra Thomas Sacheverell a propósito de un sermón pronunciado por éste en 1709 e impreso después, como ha explicado Motooka). El panfleto presenta a Sacheverell como un loco quijotesco que hace peligrar la monarquía y la Iglesia de Inglaterra con su encubierto jacobitismo y catolicismo y, lo que es muy significativo, está presentado en forma de carta dirigida desde Irlanda a Isaack Bickerstaff Esq., que era el pseudónimo satírico creado por Swift y adoptado en 1709 por Steele como editor del *Tatler* para firmar sus contribuciones a este periódico. El camino abierto por este seguidor de Steele, que tal vez pueda considerarse el primer imitador del *Quijote* en Irlanda, fue seguido por los anónimos autores de otros textos, como el citado por Burton “A Parallel between *Don Quixot* and *Furioso* the Modern Patriot” (*Gentleman’s Magazine*, 1731), el firmado por “Philonauticus Antiquixotus” y titulado *The Rule of Two to One: Or, the Difference betwixt Courage and Quixotism* (1745), del que ha dado noticia Motooka; o *Tarrataria: or, Don*

Quixote the Second (1761), *Fizgig, or the Modern Quixote* (1763), *A Bristol Oddity* (1772) y *The Country Quixote* (1785), de los que dio noticia Small. Todos ellos dan voz a polémicas hoy olvidadas y son sin duda la punta del iceberg de lo que pudo ser un rico corpus de piezas breves o panfletos satíricos quijotescos. Esta utilización satírica del quijotismo con móviles ideológicos característica del período augústeo y subrayada por el título se transferirá a la novela en el último cuarto de siglo, a partir de Richard Graves y su *The Spiritual Quixote*, como veremos más abajo.

Sin duda la figura en la que cristaliza de forma más creativa y acabada esta apropiación política o ideológica de la sátira cervantina característica del período augústeo es el genial autor irlandés Jonathan Swift, poco o mal estudiado en su relación con Cervantes, salvo por Paulson. Swift fue secretario de Temple y empezó su actividad literaria en Londres vinculado al círculo de Steele y Addison, pero acabó distanciándose del mismo y gravitando hacia posiciones conservadoras –*tory*–, lo que no es sorprendente pues, antes de ello, había utilizado el modelo cervantino para llevar a cabo una sátira no de lo viejo y caduco, sino de lo nuevo y moderno. En 1704 Swift había publicado *A Tale of a Tub* [Un Cuento de una barrica], una obra en la que tomaba partido en la polémica literaria entre Antiguos y Modernos –aunque con implicaciones políticas por su asociación con posturas conservadoras y liberales, respectivamente–, que en Inglaterra había enfrentado a su maestro Temple con William Cotton y Richard Bentley, en defensa de los primeros. Para ello satirizaba a los segundos a través de un autor que, siguiendo su ejemplo, intenta producir un nuevo sistema filosófico lleno de descubrimientos y superior a cualquier producción de los Antiguos, aunque, por supuesto, lo que finalmente produce no es tal cosa sino su parodia, quedando así caracterizado de forma quijotesca como víctima de un similar delirio imitativo y literario (tanto en sus orígenes, la lectura, como en sus frutos, la escritura). Swift utiliza la locura no sólo para caracterizar los abusos de erudición representados por el narrador, sino también los de religión representados por los personajes de su narración, que son víctimas de formas de entusiasmo religioso que remiten a Butler. Y algo parecido hace con el protagonista de su obra maestra, *Gulliver's Travels* (1726)

[Los viajes de Gulliver], aunque de modo más episódico, pues hay que esperar al final del libro para verlo caracterizado como una figura quijotesca. Cuando Gulliver vuelve a Inglaterra tras su estancia en el país de los caballos parlantes, la admiración que siente por éstos como representantes de una racionalidad absoluta lo induce a imitar no sólo sus ideas sino también sus hábitos, tanto su forma de pensar como de actuar (carente de sentimientos), caminar (trotando) o hablar (relinchando). Ello lo convierte en una figura ridícula y alienada de la realidad que recuerda a don Quijote por su imitación formal y demente de un ideal impracticable. A ello hay que añadir que, de nuevo, es el propio Gulliver quien narra sus despropósitos con toda seriedad, al igual que ocurría en *A Tale*, de lo que resulta una parodia similar, en este caso de los libros de viajes, tan populares en la época como los de caballerías en la de Cervantes. Ambas obras están enunciadas por narradores quijotescos, víctimas de un similar desvarío de sus facultades racionales que los conduce a imitar modelos inadecuados de forma fallida, y ambas hacen uso de la ironía cervantina consistente en la enunciación de tal desvarío con toda seriedad.

Parece muy probable que Swift empezara a narrar los viajes de Gulliver pensando en los de Martinus Scriblerus, el protagonista de una obra en cuya escritura Swift había participado entre 1714 y 1727 pero que no vería la luz hasta 1741, en el segundo volumen de las obras de Alexander Pope (donde se atribuye a éste y a John Arbuthnot, aunque también contribuyeron los demás miembros del Scriblerus Club, Swift en especial, pero también Thomas Parnell y John Gay), y cuya filiación cervantina sugirió ya Becker. *The Memoirs of the Extraordinary Life, Works, and Discoveries of Martinus Scriblerus* [Las memorias de la extraordinaria vida, obras y descubrimientos de Martinus Scriblerus] son el ejemplo paradigmático de sátira de erudición a través de un pedante quijotesco, en realidad de dos, Martinus y su padre Cornelius. La erudición de éstos se asemeja a la locura del hidalgo por su carácter literario –de nuevo tanto en sus orígenes, las arcanas y arcaizantes lecturas que son su fuente, como en sus resultados, la escritura en que articulan sus sistemas y teorías– y absorbente o exclusivo –contemplan todo desde el prisma de su erudición y actúan

Reino Unido. Don Quijote

siempre en función de la misma—; ello los lleva a acometer empresas o acciones igualmente descabelladas e insensatas, si bien de naturaleza erudita en vez de caballeresca; y además éstas son narradas con la misma gravedad fingida con que Cervantes cuenta las de don Quijote, conformando de hecho una especie de *romance* burlesco. Esta misma línea de sátira de erudición en forma de *romance* burlesco se observa también en una obra anónima —aunque atribuida a Arbuthnot en el XVIII— de clara inspiración cervantina (detectada por Fitzmaurice-Kelly), *The Life and Adventures of Don Bilioso de L'Estomac* (1719), una sátira de las ideas de un médico de la época, John Woodward, que había postulado un año antes que el origen de todas las enfermedades se encontraba en el estómago. El narrador de *Don Bilioso* dice haber descubierto que la obra de Woodward es un plagio de un antiguo *romance* español del que ha encontrado una traducción al francés y que aparece mencionado en la biblioteca de don Quijote, que Woodward habría leído al tomar en serio el comentario del Dr. Sydenham sobre *Don Quijote* como el mejor libro de medicina; y para demostrarlo da los títulos de sus capítulos, que resumen sus contenidos y aluden a la obra de Woodward. Finalmente, la sátira de erudición ocupa también un lugar prominente en la obra de Pope *The Dunciad* [La zopenquiada], en forma de las anotaciones realizadas al poema por un pedante quijotesco, atribuidas al propio Martinus, pero también en la del protagonista del mismo, que en la primera versión (1728 y 1729) era un trasunto de un erudito de la época, Lewis Theobald. A ello hay que unir que *The Dunciad* es la obra maestra de la épica burlesca, el género característico del *high burlesque*, cuyo modelo para Addison, como hemos visto, era Cervantes, pues se basaba en el tratamiento heroico y grave de un tema cómico y anti-heroico. La conexión la explicita el propio Pope cuando, en el epílogo a su traducción de la *Odissea*, escribe que *Don Quijote* es “la perfección de la épica burlesca”, o Richard Owen Cambridge en el prefacio de su *The Scribleriad* (1752) al indicar que un poema épico burlesco “debería ser serio de continuo, porque los originales son serios; por ello nunca se debería ver reír al autor, sino adoptar constantemente la ironía grave que sólo Cervantes ha preservado de modo inviolable”.

Si tenemos en cuenta que el tratamiento grave

de una materia ridícula no sólo caracteriza a la épica burlesca sino, como acabamos de ver, también a las sátiras de Swift, a quien el propio Pope relaciona con Cervantes al atribuirle en el prefacio de *The Dunciad* “el aire serio de Cervantes”, se puede ver en los autores del Scriblerus Club una concepción de la sátira cuya conexión con el autor español hasta ahora ha pasado casi desapercibida. Este tipo de sátira es cervantina por servirse tanto de una ficción quijotesca —bien en la acción, bien en la narración, un Quijote personaje o un Quijote narrador— como de la ironía grave que tanto ellos como sus contemporáneos identificaron como la quintaesencia del humor cervantino.

Así lo muestran varios testimonios de esta identificación que aduce Paulson: Thomas Warton en *The Adventurer* 133 (1754) califica a Cervantes de superior a Luciano por “su aire solemne e importante con el que se relatan las acciones más triviales y ridículas”, Joseph Warton en su *Essay on Pope* (1756) se refiere a “la ironía solemne de Cervantes, que es el padre y modelo sin rival de la verdadera épica burlesca”, y Laurence Sterne menciona la “gravedad cervantina” en *Tristram Shandy* (1759-67), describiendo además en una de sus cartas el humor cervantino como la descripción de “acontecimientos nimios y triviales con la pompa y circunstancia de los grandes”. Esta idea de gravedad cervantina parece haber orientado también la traducción que pone el colofón a esta fase de la recepción del *Quijote* y que llevaba por título *The Life and Exploits of the Ingenious Gentleman Don Quixote de La Mancha*, obra del pintor Charles Jarvis (o Jervas) y publicada en 1742 (pero realizada mucho antes). La traducción ha sido caracterizada por la crítica como fiel pero poco inspirada, muy literal y exacta pero también muy rígida y acartonada, lo que no le impidió imprimirse al menos seis veces durante el siglo XVIII y muchas más posteriormente. El libro incluía la biografía de Mayáns y las ilustraciones de Vanderbank que habían aparecido ya en la edición en español de Carteret, pero añadía una introducción a los *romances* de caballerías escrita por William Warburton, amigo y editor de Pope, lo que sugiere una mayor conciencia de la dimensión paródica de la obra, en perfecta sintonía con la lectura del *Quijote* como épica burlesca (presente también en el texto de Mayáns, que consideraba el *Quijote* como una imitación cómica de la *Ilíada*).

Ello se ve confirmado por el prefacio, en el que Jarvis critica a Motteux por convertir el texto cervantino en un comedia de estilo bajo, algo totalmente ajeno a la intención de Cervantes, cuyo rasgo distintivo cifra en una gravedad que mantiene de modo consistente a lo largo de toda la obra, “adecuada a la solemnidad de un español y en la que sin duda se encuentra el verdadero espíritu de su sátira –*ridicule*–”. Jarvis recupera en su traducción la ironía grave o solemnidad cómica observable en las obras de Swift o Pope –no en vano fue amigo de ambos y es el autor de conocidos retratos del segundo–, llevando su visión de Cervantes al terreno de la traducción, como hicieron primero Phillips con la de Gayton y D’Urfey y luego Motteux con la de Butler y Temple, o como haría más tarde Tobias Smollett con la de Henry Fielding y Corbyn Morris.

Frente a la visión del *Quijote* como una obra exclusivamente cómica o humorística característica del teatro del siglo XVII, la visión neoclásica atribuye a este humor una seriedad dada tanto por su propósito satírico, que trasciende la parodia de los libros de caballerías para ridiculizar la caballería misma y sus valores de modo tan contundente que causó la decadencia española, como por su carácter grave, basado en una solemnidad o gravedad irónica que lo contrapone al de Rabelais y lo emparenta con el *high burlesque*. Tal visión convierte a Cervantes en modelo de la sátira augústea, y en especial de la scribleriana, que caracteriza los excesos de cualquier índole, particularmente de erudición o de religión, como una forma de locura y los encarna en figuras quijotescas, siguiendo así en la estela de Butler; pero, a diferencia de éste y en consonancia con la nueva visión, lo hace con seriedad irónica, combinando locura quijotesca con gravedad cervantina. *Don Quijote* es asimilado a los valores del Neoclasicismo, tanto en lo reproductivo, por su tratamiento como un clásico poseedor de las virtudes literarias requeridas por la poética neoclásica, como en lo productivo, por su utilización para satirizar desvíos de la norma, la razón y la ortodoxia en términos literarios, ideológicos o históricos. La nueva interpretación del *Quijote* sigue caracterizando el quijotismo en términos radicalmente negativos, como locura o entusiasmo, como una subversión o amenaza al orden intelectual, religioso, político, pero se puede encontrar el germen de una visión diferente del

mismo en las figuras quijotescas creadas por Steele y Addison, ambos alejados de esta visión conservadora, que no dejaron huella inmediata pero sí una semilla que germinaría años más tarde.

En Bidy Tipkin, la protagonista de la obra de teatro *The Tender Husband* (1705) [El marido tierno], Steele –con la colaboración confesa de Addison– crea la primera mujer Quijote de la literatura inglesa, descrita como “perfect Quixote in petticoats [enaguas]” por la forma en que sus ilusiones románticas sobre la vida y en especial el amor están moldeadas por los *romances* que ha leído, lo que la hace cómica pero no despreciable, pues no podemos evitar sentir simpatía por una joven idealista rodeada de personajes deshonestos. Algo similar ocurre con Sir Roger de Coverley, el viejo aristócrata rural que aparece en diferentes números del *Spectator* escritos sobre todo por Addison pero también por Steele, quienes lo caracterizan de forma quijotesca –por su adherencia a códigos y costumbres periclitados, su alienación del lugar y el tiempo en que vive y su obsesión por una viuda que lo rechazó hace años– para satirizar a los *Tories*, pero desde una cierta simpatía que lo convierte en una figura amable. Ambos personajes quijotescos tienen una función satírica acorde con la visión dominante del *Quijote*, pero no son ni bufones o rufianes como los Quijotes de D’Urfey y Butler, ni locos o pedantes como los de Swift y Pope, lo que da lugar a un tipo de sátira diferente, no sólo por su blanco sino también por su manera más amable, y que puede relacionarse con la diferente ideología subyacente. Frente al autor moderno de Swift o Pope, Addison y Steele proponen a su anticuado caballero, que mira a Fielding; frente a los pedantes scriblerianos, a su Quijote femenino, que mira a Lennox.

3. Sátira y sentimiento: Don Quijote en la novela

El mismo año en que se publicaba la traducción del *Quijote* de Jarvis aparecía la primera novela de Henry Fielding, *The History of the Adventures of Joseph Andrews, and of his Friend, Mr. Abraham Adams* (1742), que llevaba como subtítulo “Written in Imitation of the Manner of Cervantes”. Esta obra inaugura una nueva fase en la recepción del *Quijote* en el Reino Unido, caracterizable por la aparición de un nuevo quijotismo en un nuevo contexto literario –la novela– que permite desarrollar el legado cervantino más allá de tal quijotis-

Reino Unido. Don Quijote

mo. Con Fielding aparece un nuevo tipo de Quijote benevolente, imbricado en nuevas tendencias no sólo literarias sino también ideológicas, que transforman la visión de la figura quijotesca y culminan en su sentimentalización y heroización, dejándola así a las puertas del Quijote Romántico; pero, a diferencia de éste, está todavía al servicio de una intención satírica, si bien, como consecuencia de sus nuevas características, la sátira cambia de dirección y se dirige contra el mundo circundante y no contra la figura quijotesca, que pasa así a ser instrumento en vez de blanco satírico. Esta transformación tiene lugar en el género emergente del siglo XVIII inglés, la novela, el medio natural en el que tal figura fue concebida por Cervantes pero no imitada por los ingleses –que habían preferido el teatro y la sátira– y que sólo ahora pasa a ser protagonista de la recepción cervantina, para no dejar ya nunca de serlo. Los novelistas ingleses –y no hablo de figuras menores, como bastantes imitadores previos, sino de los más importantes del XVIII– toman de Cervantes no sólo las figuraciones quijotescas que aparecen por doquier sino, aún más importante, una forma de concebir y ejecutar la novela decisiva en la conformación del nuevo género en las Islas Británicas y en el continente. A partir de ahora, el legado cervantino no consiste sólo en el qui jotismo de personajes y episodios, sino también en el cervantismo de una teoría y práctica de la novela (utilizando la distinción formulada por Britton y desarrollada por Pardo en sus estudios sobre la tradición cervantina en la novela inglesa del siglo XVIII y Henry Fielding en especial), como se observa ya perfectamente en el *Joseph Andrews* de Fielding.

Lo primero que llama la atención de la novela es su utilización de la dimensión paródica de la obra cervantina, que desde la recreación pionera de Beaumont había prácticamente desaparecido. En el primer libro de los cuatro de que consta la novela, Joseph aparece caracterizado como lector quijotesco de las cartas de su hermana, Pamela Andrews, que componían *Pamela; or, Virtue Rewarded* (1740) de Samuel Richardson, novela epistolar que Fielding ya había parodiado en *Shamela* (1741), pero que ahora parodia a la manera cervantina, es decir, sometiéndola a la prueba de la realidad: Joseph intenta seguir el modelo literario de su hermana pero, como le ocurre a don Qui-

jote con sus modelos caballerescos, el resultado es radicalmente diferente, lo que demuestra la falsedad del mismo. Al final del libro I, sin embargo, Fielding deja de lado esta línea paródica para iniciar una sátira que llevará a cabo también de manera cervantina, al emparejar a Joseph con el auténtico Quijote de la obra, Abraham Adams, y lanzarlos a un cervantino viaje por los caminos y ventas de Inglaterra. Adams es quijotesco por poseer una idea del mundo basada en modelos literarios, en este caso los clásicos y especialmente la Biblia, a los que Fielding de nuevo aplica el correctivo de la realidad en la serie de aventuras narradas en los libros II y III; pero la transformación de estos modelos en referentes éticos y de la locura caballerescas en excentricidad benevolente (una forma singular e idiosincrásica pero inocente e ingenua de ver el mundo y de actuar), hace que ese correctivo se vuelva contra la realidad misma en vez de contra el personaje o sus ideas. Adams se utiliza para poner de manifiesto la degradación de un mundo que no está a su altura, como ha indicado Staves, quien ha subrayado también la recuperación en él de las dos facetas de don Quijote, el bufón ridículo y el noble idealista, que aparecen por separado antes y después de Fielding, respectivamente. Esta nueva concepción de la figura quijotesca y de su función satírica se remonta a la obra de teatro de Fielding *Don Quixote in England* (publicada en 1734, pero escrita entre 1728 y 1729), donde el autor trasladaba al mismo don Quijote creado por Cervantes –y no una figuración basada en él– a suelo inglés para enfrentarlo a la corrupción política. En esta obra, además, puede observarse la superposición de la trama quijotesca cómica con una romántica amorosa que es la marca de las adaptaciones dramáticas del *Quijote* desde D'Urfey a Pilon, pero que Fielding lleva más allá del teatro para convertirla en la base estructural de *Joseph Andrews* y de lo que denomina en el prefacio de la novela *romance* cómico, consistente en la inmersión o adaptación de los personajes y la trama característicos del *romance* –la historia de Joseph y su enamorada Fanny– en un contexto realista y anti-romántico. Si en *Joseph Andrews* tal contexto es de naturaleza quijotesca, en *Tom Jones* (1749) es más bien picaresco, pues protagonista y acción combinan lo romántico y lo picaresco, una yuxtaposición que sigue siendo cervantina aunque el qui jotismo esté ausente. En

esta obra Fielding elabora un tipo de novela dual basada no sólo en el contraste entre *romance* y realidad anti-romántica, sino en una serie de contrastes dialógicos entre personajes modelados sobre el de don Quijote y Sancho. Además, el narrador distanciado e irónico que reflexiona sobre la propia novela en los capítulos iniciales de cada libro y pone al descubierto su naturaleza ficticia, está también construido sobre Cide Hamete y los narradores del *Quijote*. Fielding parte así de los hallazgos cervantinos en el arte de la novela para desarrollarlos más allá de su modelo, lo que explica el reconocimiento de sus contemporáneos como el “Cervantes inglés”.

La elaboración del personaje quijotesco y de la novela cervantina llevada a cabo por Fielding será tremendamente influyente y de hecho se dejará sentir de forma casi inmediata en dos mujeres novelistas. Sarah Fielding, la hermana de Henry, presenta en *The Adventures of David Simple* (1744) y su secuela *Volume the Last* [El último volumen] (1753) un personaje cuya decisión de partir en busca de un amigo de verdad se caracteriza de forma explícita en términos quijotescos y da lugar a que otros personajes de la novela lo tomen por loco. La verdadera amistad que busca David aparece como un ideal equiparado con la Dulcinea de don Quijote y fundado en una idea errónea –pero noble y positiva– de la realidad, como la de Adams, con el que comparte también una ingenuidad e inocencia que revela la depravación del mundo y se convierte así en instrumento satírico, aunque tal idea en este caso no procede de la literatura, sino de su juventud e inexperiencia. La juventud pero también sus lecturas convierten a Arabella, la protagonista de la novela de Charlotte Lennox *The Female Quixote* (1752) [El Quijote femenino], en un personaje quijotesco que, siguiendo el ejemplo de la Bidy Tipkin de Steele (y tal vez también de la *La Fausse Clélie* [1670] de Adrien Thomas Perdou de Subligny, traducida al inglés como *Mock-Clelia; or Madame Quixote* en 1678), se ha forjado una idea del mundo basada en los *romances* heroicos franceses del siglo XVII y cuyas expectativas románticas dan lugar a una serie de aventuras cómicas. Lennox utiliza el *Quijote* como modelo paródico, al igual que Fielding, pero, al hacer de su Quijote una heroína romántica superior a la mayor parte de los que la rodean, incorpora también algo de la

sátira a la manera de Fielding y, sobre todo, de su concepción del *romance* cómico, pues en Arabella se cruzan las dos tramas romántica y quijotesca representadas por Joseph y Adams en *Joseph Andrews*. La feminización de Lennox de la figura quijotesca, unida al precedente sentado por Steele en *The Tender Husband*, dio lugar a la aparición de una serie de Quijotes femeninos en el teatro de la época rescatados por Small, como la protagonista de la anónima *Angelica; or Quixote in Petticoats* [Angélica; o el Quijote con enaguas] (1758), cuyo título evoca la caracterización de Bidy Tipkin, la de la obra de George Colman *Polly Honeycombe* (1760), o la Lydia Languish de la comedia de R. B. Sheridan *The Rivals* [Los rivales] (1775). La novela tomará el relevo del teatro a partir de los noventa, aunque pueden encontrarse Quijotes femeninos como personajes secundarios en novelas quijotescas anteriores (por ejemplo en *David Simple*) e incluso algunos que lo son *avant la lettre*. Tal es el caso de la Pamela de Richardson, cuya visión de mundo y escritura, aunque no derivadas o asociadas a un género preciso de *romance*, están claramente orientadas por el idealismo romántico, detectado por algunos personajes que la acusan de escribir un *romance* en sus cartas (la misma acusación implícita en la parodia de Fielding), si bien a la postre su romantización –o quijotización– de la realidad acaba imponiéndose.

Tanto Charlotte Lennox como Sarah Fielding someten la figura quijotesca a una romantización que la transforma de un anti-héroe viejo en un héroe o heroína joven, un proceso que culminará en los Quijotes heroicos de Smollett, Brooke y Mackenzie, pero que realmente había empezado con el redescubrimiento de la dimensión seria, inocente o noble de don Quijote por parte de Fielding. De hecho, Sarah fue la primera que en *The Cry* (1754) [El grito] llamó la atención sobre la dimensión admirable de Adams, frente a la mayoría de los críticos de la época que sólo habían visto la ridícula, como ha recordado Tave, comparándolo además en esa combinación de lo ridículo y admirable con don Quijote, al que caracteriza por su “locura en un punto y extraordinario buen sentido en todo lo demás”. Tal visión de don Quijote es la que había propuesto Corbyn Morris en su *Essay towards Fixing the True Standards of Wit, Humour, Raillery, Satire and Ridicule* (1744), donde lo caracteriza como *humourist*. El

Reino Unido. Don Quijote

humor, explica Morris, es “cualquier rareza o manía caprichosa que aparece en el temperamento o la conducta de una persona en la vida real”, es decir de un *humorista*, al que describe no tanto en términos negativos –aunque apunta el orgullo como principal defecto– como positivos: su integridad –tiene el coraje y la honestidad de denunciar los fraudes y vicios del mundo– y benevolencia –da muestras de sentimientos generosos que lo hacen acreedor de nuestra estima–. Ahí radica la diferencia entre los *humoristas* de Ben Jonson, de naturaleza odiosa, y los que presenta Morris, en los que la risa y el afecto se dan la mano, por ejemplo el Falstaff de Shakespeare, el Sir Roger de Coveley de Addison y el don Quijote de Cervantes. Morris describe el *humor* de don Quijote como la fantasía de creerse obligado a intentar empresas esforzadas y perseguir románticas aventuras, que lo convierten en objeto de ridículo, al tiempo que es digno de aprecio por las virtudes inseparables de su *humor* –sensatez, juicio, conocimientos, buenas maneras, cortesía, valor, honor, generosidad y humanidad–, todo lo cual le hace referirse a él como *amiable character*. De esta forma, la locura quijotesca se transforma en *humor*, excentricidad, manía, una debilidad en un personaje que en conjunto es virtuoso y admirable, y don Quijote queda convertido en lo que Tave ha llamado *amiable humorist* (o Skinner *original*). El personaje cervantino ha dejado así de ser *entusiasta* para ser *humorista*, y ello en un sentido positivo y no en el negativo que tenía en Jonson, alguien no *de* quien sino *con* quien reírse. O, en otras palabras, al cambiar la visión del *humor* –un proceso, perfectamente descrito por Tave, iniciado ya a finales del XVII con autores como Temple o Congreve, que lo valoran positivamente como la excentricidad asociada tradicionalmente al carácter inglés– cambia también la del quijotismo tradicionalmente asociado a él. Lo sorprendente es que Morris no aluda a Fielding, que había articulado en el terreno de la creación la reinterpretación de la figura quijotesca que él enuncia de forma explícita en su comentario.

Tal reinterpretación no tarda en llegar al terreno de la traducción de la mano de Tobias Smollett, que completa este nuevo triunvirato no sólo con su traducción del *Quijote* publicada en 1755 y titulada *The History and Adventures of the Renowned Don Quixote*, sino también por su emulación

de Cervantes en sus novelas anteriores y sobre todo posteriores. Efectivamente, antes de la traducción Smollett había ya publicado *romances* cómicos como *Roderick Random* (1748) y *Peregrine Pickle* (1751), en los que combinaba una trama romántica con una picaresca, de manera similar a como había hecho Fielding en *Tom Jones*, y en los que aparecían algunas figuras quijotescas secundarias que podrían caracterizarse como *humoristas amables*. Aunque la autoría y hasta el conocimiento del español por parte de Smollett fueron cuestionados desde su misma aparición y parece que en efecto está basada en la de Jarvis, esta traducción es mucho más libre y superior estilísticamente, de modo que podría caracterizarse, al revés que la de Jarvis, como poco fiel y muy inspirada. En los materiales preliminares añadidos por Smollett (que incluyen una biografía de Cervantes) pueden apreciarse además los cambios de interpretación que la orientan y en ellos, curiosamente, se hace eco de dos ideas que había formulado su crítico William Windham, como ha explicado Burton. En primer lugar, Smollett insiste en que *Don Quijote* es una parodia de los libros de caballerías y no una sátira de la caballería y los valores caballerescos, dando así un giro radical a la interpretación de la primera mitad de siglo y alineándose con la recuperación de la parodia y la exaltación de los valores representados por la figura quijotesca de Fielding y Morris. En segundo lugar, Smollett utiliza como argumento para su visión paródica y no satírica de la obra la vida del propio Cervantes, en la que ve un temperamento heroico y una inclinación a la caballería (y por tanto mal podía criticar en su obra lo que defendió en su vida), produciéndose así una heroización de Cervantes que había empezado ya en la biografía de Mayáns y que ha estudiado Burton. Lo más interesante es que tal heroización va unida o al menos discurre paralela a la de don Quijote que empieza con los Fielding, Henry y Sarah, y culmina en la siguiente novela de Smollett, *Launcelot Greaves* (1760-61). Su protagonista es un “Don Quijote moderno”, tal como se lo califica en la obra, al que un desengaño amoroso impulsa a vestirse y actuar como un caballero andante, pero que posee todos los atributos de un héroe romántico y, de hecho, se enfrenta con éxito a desafíos y aventuras en su cruzada contra la corrupción del sistema político y judicial, que su idealismo quijotesco

sirve para satirizar a la manera de Fielding. Smollett proyecta en Launcelot la dimensión heroica de don Quijote prescindiendo de la cómica, que aparece en el otro Quijote de la obra, el capitán Crowe, separando así en dos figuras lo que en Cervantes –o en Fielding– aparecía combinado en una. Esta proliferación de figuras quijotescas es también una característica de la última novela de Smollett, su obra maestra, que puede considerarse una especie de suma tanto del quijotismo como del cervantismo del XVIII. La galería de Quijotes de *Humphry Clinker* (1771) incluye un pedante no sólo quijotesco sino de quijotesca estampa –el teniente Lismahago–, un entusiasta religioso aunque benevolente –Humphry Clinker– y un humorista amable disfrazado de misántropo –Matthew Bramble–. Smollett, además, experimenta con la yuxtaposición cervantina de lo romántico y antiromántico a través del *romance* cómico, así como con la presentación dialógica de la realidad a través del método epistolar, de forma que las cartas de los diferentes corresponsales que conforman la novela le permiten articular un diálogo de diferentes puntos de vista o visiones de mundo de rasgos netamente cervantinos.

Smollett sintetiza en *Humphry Clinker* no sólo diferentes tipos de experiencia quijotesca sino diferentes aspectos del arte cervantino de la novela, y en ambos terrenos puede discernirse la influencia no sólo de Fielding sino también del tercer gran novelista cervantino del siglo XVIII, Laurence Sterne, cuya obra maestra, *Tristram Shandy* (1759-67), había sido publicada unos años antes que *Humphry Clinker*. Como ésta, *Tristram Shandy* incluye una galería de Quijotes: Yorick es quijotesco de modo literal, por su estampa, los Shandy de forma desplazada, por sus *hobby-horses*, aficiones o manías convertidas en monomanías u obsesiones que determinan su forma de ver y actuar y, como tales, dan lugar no a una serie de aventuras en el camino, en el ancho mundo, sino a pequeños incidentes en el ámbito doméstico, por lo que pueden considerarse una *domesticación* de la locura quijotesca, como ha indicado Reed. El *hobby-horse* de Walter es la erudición, lo que hace de él un pedante quijotesco claramente inspirado en el padre de Martinus Scriblerus, Cornelius, y el de Toby la historia y la estrategia militar, aunque posee además un carácter benevolente que lo convierte en el tercer gran humorista ama-

ble quijotesco del siglo XVIII, junto con Adams y Bramble. Como resultado de esta proliferación y desplazamiento de figuras quijotescas, se produce la aportación más significativa de Sterne en lo que al quijotismo se refiere, cual es la universalización del mismo, la articulación en el terreno de la ficción de la idea de que todos somos Quijotes en mayor o menor medida. Tal idea había sido ya formulada a mediados de siglo por William Melmoth “Fitzosborne” en una de sus *Letters on Several Subjects* (1748) y por Samuel Johnson en el número 2 de *The Rambler* (1750), donde, tras referirse a las fantasías caballerescas y sueños de grandeza del hidalgo, declara que pocos lectores podrán negar haber tenido visiones similares, si bien no tan desahoradas o inadecuadas a sus medios, y concluye: “Cuando lo compadecemos [a don Quijote] reflexionamos sobre nuestras propias decepciones; y cuando reímos nuestro corazón nos dice que él no es más ridículo que nosotros mismos, excepto en que él nos dice lo que nosotros hemos sólo pensado”. Se llega así a una interpretación del quijotismo que está en las antípodas de la que lo veía como locura o entusiasmo y que va más allá de la que lo ve como *humor* o excentricidad: no es la ruptura de la norma sino la norma misma. La otra gran aportación de Sterne se produce en el terreno del cervantismo estudiado por Pardo y viene dada por un tercer Shandy, el narrador, cuya quijotesca aspiración de contar su vida de modo exhaustivo resulta en una parodia del género novelesco que reflexiona de forma autoconsciente precisamente sobre la imposibilidad de tal tarea. Sterne dramatiza la imposibilidad de la aspiración mimética que define el nuevo género al mismo tiempo que desarrolla una nueva forma de mimesis en la que late la herencia cervantina por su naturaleza dialógica y autoconsciente, pero que mira más allá de Cervantes a la novela del siglo XX.

En *Tristram Shandy* hay, además, un elemento nuevo que es resultado directo del culto a la sensibilidad –entendida como la capacidad de experimentar refinados sentimientos de amor y amistad hacia los demás, especialmente ante sus desgracias, así como de aliviarlos en forma de lágrimas y de expresarlos con acciones generosas– que empapa no sólo la literatura sino otras áreas de la cultura inglesa –y europea– de la segunda mitad del siglo XVIII. La exaltación de la benevolencia

Reino Unido. Don Quijote

que articulan las figuras quijotescas a partir de los años cuarenta es uno de los síntomas de ese culto, y Sterne le da entrada en el universo quijotesco al teñir la benevolencia de Toby de sentimentalismo, creando así una asociación entre ambos que será muy fructífera. El primero en recoger esta herencia es Oliver Goldsmith, quien crea en el protagonista de *The Vicar of Wakefield* (1766) [El Vicario de Wakefield], el Dr. Primrose, otro humorista amable de corte sentimental (como Toby e incluso Bramble) cuya excesiva inocencia (que recuerda a la de Adams) no sólo es el origen de su benevolencia sino la causa de una percepción errónea de la realidad que da lugar a una sucesión de desastres a punto de causar su ruina y la de su familia. El propio Sterne desarrolla en su última novela, *A Sentimental Journey* (1768) [Un Viaje sentimental], los rasgos sentimentales de Toby proyectándolos ahora en Yorick, en el que el sentimentalismo ya no es sólo condimento de la benevolencia, sino que asume las funciones del *hobby-horse* shandiano o de la locura quijotesca para convertirse en una forma de ver y de actuar, creando el paradigma del Quijote sentimental, pero desde una distancia irónica dada por la comicidad, lo que lo diferencia de otros Quijotes sentimentales totalmente serios. El primero de éstos es Harry Moreland, que protagoniza la novela de Henry Brooke *The Fool of Quality* (1764-70) [El necio de calidad], cuyo título naturalmente es irónico y alude al hecho de que Harry es un tonto para el mundo donde su idealismo e ingenuidad no tienen cabida, pero le impulsan a llevar a cabo continuas acciones generosas en socorro de los necesitados. Ello lo caracteriza como un héroe quijotesco y, de hecho, la obra hace alusión de forma explícita al hidalgo, pero exclusivamente en su dimensión heroica, dejando de lado la cómica o ridícula. El segundo es Harley, protagonista de *The Man of Feeling* [El hombre de sentimiento] (1771), del escocés Henry Mackenzie, que es no sólo el paradigma del héroe sentimental en su variante seria, como lo es Yorick en la cómica, sino la apoteosis del héroe quijotesco formulado por Brooke, aunque Mackenzie no lo relaciona de forma explícita con don Quijote, como sí hacían Sterne o Brooke. Con él culmina el proceso de heroicización de don Quijote iniciado con *David Simple* e impulsado por *Launcelot Greaves*, así como la transición de una visión de la figura quijotesca fundamental-

mente cómica a una trágica. Todos estos personajes hacen gala de un nuevo tipo de heroísmo que es quijotesco porque sus virtudes heroicas, en vez de promoverlos a la cúspide del mundo, los ponen en conflicto con él, y porque poseen un idealismo que los aliena o aísla de una sociedad prosaica y ruin, lo que los sitúa en la antesala de la visión Romántica de don Quijote. En esta misma órbita, aunque con matices diferenciales por tratarse de un cuento filosófico en la tradición instaurada por Voltaire, se puede situar *The History of Rasselas, Prince of Abissinia* (1759), de Samuel Johnson, un asiduo lector de Cervantes (y de libros de caballerías) que utiliza aquí el patrón instaurado por Fielding (y por Voltaire, como indica Staves) del idealista ingenuo cuyos viajes y encuentros con diferentes personajes, unido al contrapeso escéptico que en este caso representa su tutor Imlac, muestran los límites de una cierta idea del mundo al tiempo que se convierten en una herramienta satírica contra el mismo.

Al igual que ocurre con la heroicización, la sentimentalización de la figura quijotesca corre paralela a la de su autor, como ha detectado Burton en los prefacios de dos traducciones de la época que eran en realidad revisiones de otras previas. Me estoy refiriendo a la traducción de George Kelly, aparecida en 1769, en realidad una reimpresión de la de Motteux con las notas de Jarvis, y a la de Henry Charles Wilmot de 1774, una versión posiblemente basada en Jarvis y Smollett. Por eso, realmente, el acontecimiento más relevante del último tercio del XVIII en lo que a la recepción reproductiva se refiere es la aparición en 1781 de la *Historia del Famoso Cavallero Don Quijote de la Mancha*, edición en seis tomos no sólo en lengua original sino, sobre todo y por primera vez, profusamente anotada, obra del reverendo John Bowle, que culmina el proceso de canonización tanto del *Quijote* como de Cervantes. Más interesante que la edición misma, por su carácter sintomático de la recepción cervantina en este tramo final del siglo, es acaso la carta publicada en 1777 a propósito de la misma –“A Letter to the Reverend Doctor Percy concerning a new edition of *Don Quixote*”–. En ella Bowle pone de manifiesto su profundo conocimiento e interés por los libros de caballerías, del que era partícipe su destinatario, el bibliófilo y medievalista Thomas Percy, quien como erudito cervantino poseía una colección de

tales libros citados en el *Quijote* y ayudó a Bowle en sus esfuerzos editoriales. La actitud de Bowle, Percy, o Johnson hacia los libros de caballerías forma parte de una nueva tendencia de valorización del *romance* medieval caballeresco, que había iniciado Richard Hurd con sus *Letters on Chivalry and Romance* (1762) [Cartas sobre la caballería y el *romance*] y que culmina Clara Reeve en *The Progress of Romance* (1785) [La evolución del *romance*]. Esta tendencia hay que entenderla dentro de la emergente estética prerromántica, con su gusto por lo medieval, lo gótico y lo primitivo, pero también de la nueva visión romántica tanto de Cervantes como de don Quijote, que esconde una curiosa paradoja. Tal paradoja la formula explícitamente Reeve en su obra cuando afirma que se puede admirar tanto el *Quijote* como los *romances* que ridiculizó y justifica tal posición vinculando éstos tanto con el autor como con el personaje, al argumentar que Cervantes fue autor de *romances* —la *Galatea* y el *Persiles*— y sugerir que don Quijote es un héroe de *romance* (mediante la pregunta retórica de si el hidalgo no es más respetable y admirable que las personas inmersas en empresas bajas, afeminadas y mercenarias, sin asomo de virtud ni en lo privado ni lo público, y de pensamientos y deseos egoístas). *Don Quijote* vuelve así a identificarse con los libros cuya parodia fue la mecha que encendió la invención cervantina, aunque por motivos diametralmente opuestos a los de la primera mitad del XVII.

La caracterización de Reeve está de nuevo mirando al *Quijote* de los Románticos, pero reducir el último tercio de siglo a esta interpretación sería una simplificación. En 1773 aparece *The Spiritual Quixote*, de Richard Graves, donde el qui jotismo del protagonista vuelve a encarnar el blanco satírico, en este caso los excesos del Metodismo y sus predicadores itinerantes, volviendo así a la tradición del Quijote como entusiasta religioso iniciada por Butler y Swift, como han apreciado acertadamente Staves y Ziolkowski, quien además añade otro precedente en una obra francesa de Pierre Quesnel traducida al inglés en 1755 como *The Spiritual Quixote; or the Entertaining History of Ignatius Loyola* (1755), en la que el blanco crítico son los excesos del Catolicismo. Pero, a diferencia de estos precedentes, la novedad de Graves es que su protagonista es heroico y no anti-

heroico, lo que denota la influencia de Lennox y los demás Quijotes románticos —y en última instancia de Fielding y su *romance* cómico—. Efectivamente, la novela se basa en la yuxtaposición de una trama romántica con una qui jotesca en un mismo personaje, que puede actuar simultáneamente como Quijote satírico y como héroe romántico porque su qui jotismo está radicalmente desvinculado de su esencia romántica. La obra de Graves es la primera de una serie de novelas satíricas en la que el qui jotismo de sus protagonistas encarna diferentes vicios o males de la sociedad inglesa del momento, y en cuyo título la palabra Quijote va acompañada de un adjetivo que indica la fuente o naturaleza de su qui jotismo. En una primera fase, esta serie incluye la anónima *The Philosophical Quixote; or, Memoirs of Mr. David Wilkins* (1782), en la que la figura qui jotesca se utiliza para satirizar las ideas de la Ilustración y en particular sus aspiraciones científicas, encarnadas en este caso por una figura anti-heroica cuyo afán por realizar algún descubrimiento científico capital para la humanidad lo arrastra a una serie de disparatados y fallidos experimentos; la también anónima *The Amicable Quixote; or, The Enthusiasm of Friendship* (1788), en la que se vuelve al héroe romántico aunque qui jotesco debido a su exagerado *entusiasmo* por la amistad, que lo hace presa de un desmedido afán por buscar y hacer amigos, una especie de David Simple pero desde una perspectiva cómica; y *William Thornborough, the Benevolent Quixote* (1792), atribuida a las hermanas Jane y Elizabeth Purbeck, que también satiriza el mismo culto a la sensibilidad, si bien dirigiéndose de forma más directa contra sus exponentes literarios, a través de un héroe imbuido de ficción sentimental que se lanza a los caminos para acometer todo tipo de empresas filantrópicas como las de sus modelos literarios. En estas novelas, particularmente las dos primeras, el qui jotismo es de nuevo utilizado con el propósito de encarnar ideas o ideologías que se consideran subversivas para el orden político, social o intelectual, desde posiciones claramente conservadoras, como pone de manifiesto el “Ensayo sobre el qui jotismo” que Graves inserta en medio de su obra. Por ello, este tipo de *Quijote ideológico*, como lo ha denominado Staves por oposición al *literario* (basado en la lectura de ficción), se demostrará muy útil para combatir las nuevas ideas

Reino Unido. Don Quijote

políticas que empiezan a diseminarse por el Reino Unido a raíz de la Revolución Francesa y que marcan el período Romántico inglés, como veremos.

Es importante no omitir a estos Quijotes ideológicos del cuadro general porque son la prueba de la pervivencia de interpretaciones quijotescas previas y de la convivencia en el tercio final del siglo XVIII –también en el inicial del XIX– de dos tendencias extremas, la satírica y la heroica. Ambas son una simplificación de lo que era complejo en Cervantes, quien funde en don Quijote lo ridículo y lo admirable, y tal complejidad es la que se encuentra en figuras quijotescas mayores como Adams, Toby o Bramble, que no son ni bufones o entusiastas ni héroes románticos o sentimentales, sino una síntesis de ambos, o sea, humoristas amables. Esta reinterpretación sintética que resulta de la reivindicación de la dimensión seria o heroica de la figura quijotesca así como su utilización para satirizar el mundo circundante puede considerarse lo distintivo de este período, aunque en última instancia es la que da lugar al quijotismo Romántico emergente que convive a finales de siglo con un quijotismo neoclásico residual. Por ello puede considerarse el medio siglo que va de 1740 a 1790 como el período central de la recepción del *Quijote* en el Reino Unido, pues en él no sólo se produce la transición del Quijote cómico y neoclásico al trágico y Romántico, sino que se cruzan y sintetizan todas las posibilidades interpretativas posibles. Es también crucial porque los grandes novelistas, Fielding, Smollett y Sterne, así como otros no tan importantes pero de considerable popularidad o impacto como Lennox, Goldsmith o Graves, utilizan el *Quijote* como modelo para configurar la naciente novela inglesa. Por mediación de estos autores se produce la naturalización del *Quijote* como novela inglesa, su apropiación por parte de lectores y de autores como parte integrante del canon literario inglés, no sólo durante el siglo XVIII sino especialmente, como veremos, durante el XIX.

4. El Quijote Romántico

Knowles caracterizó la recepción del *Quijote* durante el período Romántico –que en el Reino Unido suele situarse en los cincuenta años que van de la última década del XVIII a la cuarta del XIX– por un descubrimiento de nuevas virtudes

en la obra procedente de Alemania, que minimiza su dimensión de farsa o sátira para poner en primer término su patetismo y carácter triste o trágico; también por el hecho de que, con la excepción de algunas obras menores, “el período de los préstamos directos parece haber terminado, dando paso de modo gradual a ensayos interpretativos en publicaciones periódicas”. Aunque tal caracterización es acertada en líneas generales y llama la atención sobre el importante papel jugado por Alemania en la conformación de la nueva visión Romántica, similar al de Francia para la visión neoclásica, habría que precisar que las nuevas virtudes no son del todo nuevas, pues habían empezado a descubrirse ya en la segunda mitad del siglo XVIII en el Reino Unido, y no son tan universalmente reconocidas como podría en un principio pensarse, pues la continuidad con el siglo XVIII se manifiesta también en la pervivencia de una interpretación antagonista. Efectivamente, si, como afirma Knowles, los grandes autores del Romanticismo inglés, en su mayoría poetas o ensayistas, y tal vez precisamente por ello, dejaron testimonio de su admiración por Cervantes en forma de comentarios más que de préstamos o imitaciones, no es menos cierto que éstos pueden encontrarse en novelas de autores menos relevantes para el movimiento Romántico o incluso antagonistas del mismo, quienes ofrecen un testimonio no desdeñable de una forma diferente de entender el *Quijote*, y por tanto de un cierto divorcio entre la recepción reproductiva y la productiva. De este modo, junto a la interpretación Romántica de don Quijote por parte de poetas y ensayistas, pueden identificarse una serie de Quijotes en la ficción de la época que siguen las pautas de la del XVIII, en particular las dos grandes líneas del último tercio. Por un lado, hay un tipo de Quijote que es *romántico* porque está en línea tanto con la interpretación y valores de los Románticos como con la romantización de la figura quijotesca que la convierte en héroe o heroína de *romance*. Por otro lado, hay un tipo de ficción satírica y/o paródica que se sirve de un Quijote *anti-romántico*, es decir, de una figura que representa el mal o exceso objeto de censura –el propio *romance* cuando el blanco es la ficción, las ideas revolucionarias cuando se trata de Quijotes ideológicos–. Si los primeros reflejan la interpretación distintiva y dominante del período Romántico, los segundos

son paradójicamente más numerosos y más evidentemente quijotescos, por lo que podría decirse que el *Quijote* Romántico es tanto romántico como anti-romántico, tal como fue el período en su conjunto y como se refleja en sus dos grandes novelistas –Walter Scott y Jane Austen–. El carácter cervantino de ambos, finalmente, pone de manifiesto que el *Quijote* no sólo dejó su impronta en obras de creación menores.

El primer vislumbre de quijotismo en la ficción Romántica se produce en el género de *romance* que había desplazado al heroico francés y sus derivaciones inglesas en el gusto popular y cuyo apogeo se produce en la última década del siglo XVIII, algo que podría parecer sorprendente pero que es perfectamente coherente con el proceso de romantización quijotesca descrito. El *romance* gótico había nacido en 1764 con *The Castle of Otranto* de Horace Walpole, aunque pasarían trece años hasta que Clara Reeve siguiera sus pasos en *The Old English Baron* (1777) y otros diez hasta que Sophia Lee los recondujera hacia la novela histórica en *The Recess, or a Tale of Other Times* [El escondite] (1783-85). Esta obra está narrada por dos supuestas hermanas gemelas de María Estuardo, la reina de Escocia ajusticiada por Isabel I, que narran sus infructuosos intentos por recuperar el trono inglés y las góticas tribulaciones a que dan lugar, pero que, al hacerlo, romantizan hechos históricos bien conocidos. Tal romantización podría atribuirse a la autora de la obra si no fuera porque ésta se ocupa de dejar clara su raíz literaria y de incluir visiones alternativas que la ponen en cuestión, convirtiéndolas así, según el análisis de Gordon, en Quijotes femeninos que perciben y relatan su experiencia a través del *romance* sin ser conscientes de ello (lo mismo que ocurría con Pamela en la obra homónima de Richardson). Gordon llega a similares conclusiones respecto a la protagonista de *The Mysteries of Udolpho* [Los misterios de Udolpho] (1794), obra de la gran maestra del género gótico, Ann Radcliffe, que retrata de nuevo la conciencia quijotesca de una heroína a la que en principio el lector no identifica como tal, lo que le induce a asumir su experiencia gótica –miedo y suspense ante lo siniestro y sobrenatural– como si fuera real, para acabar descubriendo que es en gran medida fruto de su imaginación. Estamos ante una forma de quijotismo femenino encarnada por heroínas ro-

mánticas y consistente en una romantización involuntaria de la realidad que no sólo carece de implicaciones paródicas, sino que no es ni siquiera condenada, siguiendo así la línea abierta por *Pamela*. Para encontrar un equivalente masculino en esta misma vena romántica, hay que acudir a otra autora del género gótico, Charlotte Smith, a la que sólo Staves ha puesto en conexión con Cervantes. En *The Old Manor House* [La vieja casa señorial] (1793) y *The Young Philosopher* [El joven filósofo] (1798), Smith utilizó un quijotismo de diferente naturaleza para atacar la corrupción de las instituciones y el sistema legal inglés y para defender sus ideas radicales en sintonía con las de la Revolución Francesa. Los protagonistas de estas novelas son héroes que protagonizan una trama amorosa típica del *romance* y que de forma romántica e idealizada representan tales ideas, especialmente en la segunda. Su quijotismo no consiste en una percepción errónea de la realidad, sino que, al contrario, poseen una lucidez que choca con la visión dominante pero degradada de otros personajes: no es error epistemológico sino idealismo moral con una fuerte carga romántica e ideológica, aunque aprendido de los libros y en conflicto –moral, no epistemológico– con un mundo en el que no hay sitio para tales ideales.

En una esfera diferente de este involuntario o sutil quijotismo rescatado por Gordon y Staves se sitúan los personajes quijotescos de dos novelas poco conocidas de la que es posiblemente la autora gótica de mayor fama universal, Mary Shelley. En *Lodore* (1835), dos personajes son calificados o caracterizados como quijotescos por la voz narrativa, Fanny Derham y Horatio Saville. Derham representa una novedosa visión positiva de la lectora femenina, pues los libros que lee son de naturaleza histórica y formativa (y por tanto contribuyen a su educación), en vez de ficticia y romántica, como es el caso de otro personaje de la novela, Ethel Ledore, que representa la visión negativa y satírica de la mujer lectora propia del siglo XVIII. Saville es quijotesco a causa de una compulsiva búsqueda de conocimiento que lo conduce al aislamiento, de un idealismo abstracto de orígenes librescos, aunque posee también un componente de cruzada moral. En *Falkner* (1837) los dos personajes principales, Rupert Falkner y Gerald Neville, obedecen a similares parámetros, con el primero representando más claramente la di-

Reino Unido. Don Quijote

mención moral de defensa de menesterosos y oprimidos. Este quijotismo explícito como ideal de conocimiento y filantropía hace posible postular un parentesco cervantino menos obvio con el protagonista de la primera novela de Mary Shelley, *Frankenstein* (1818), que es a la postre la que le ha otorgado la posteridad literaria a su autora. Victor Frankenstein, identificado en el subtítulo de la obra como el “Prometeo moderno”, podría entenderse como una curiosa variante fáustica de este tipo de héroe romántico quijotesco por su idealismo a ultranza al que está dispuesto a sacrificar todo, que es tanto abstracto (ansia de conocimiento) como moral (afán filantrópico) y que tiene orígenes en lecturas cuyo anacronismo se subraya. Si a ello se une que, años más tarde, Mary publicaría una biografía de Cervantes en sus *Spanish and Portuguese Lives* (1837), donde profundiza en la romantización del autor y de don Quijote iniciada ya por Smollett y Reeve, respectivamente, tenemos un testimonio concluyente de un trato asiduo de la autora con Cervantes (confirmado por cartas y diarios), en virtud del cual la analogía entre la figuración Romántica del hidalgo observable en su biografía del alcaalá y el moderno Prometeo de su novela no parece descabellada. Esta cobra aún más fuerza por la presencia en *Frankenstein* no sólo de una alusión a Sancho en el prólogo sino de la historia interpolada de Safie, muy semejante a la de Zoraida en el *Quijote*, y por la narración del libro a través de diferentes relatos enmarcados y voces, un recurso patentado por Cervantes, aunque utilizado aquí con propósitos y efectos bien diferentes. Esta mediación múltiple tiene una raigambre más claramente cervantina, por ir unida al recurso del manuscrito hallado (que Shelley utilizará en *The Last Man* [El último hombre], 1826) y arropada por varias referencias al *Quijote*, en la obra que es la suma del género gótico clásico, *Melmoth the Wanderer* (1820), escrita por el irlandés Charles Maturin.

El mismo conflicto entre ideal y realidad observable en los jóvenes héroes de Smith o Shelley puede encontrarse en el gran novelista Romántico por excelencia, Walter Scott, aunque con la mayor conciencia de inadecuación epistemológica característica de los Quijotes góticos femeninos. Al inicio de su primera obra narrativa, *Waverley* (1814), con la que arranca la serie de novelas históricas que le harían famoso en toda Europa y

acreedor al título de “Cervantes de Escocia”, el narrador describe la infancia de su protagonista como la de un lector empedernido y enumera sus abundantes lecturas de índole romántica, para especificar acto seguido que no está escribiendo “una imitación del *romance* de Cervantes”, pues no pretende “describir una tan total perversión del intelecto que distorsiona los objetos que se presentan realmente a los sentidos, sino la más común aberración del sentido común que percibe las cosas como realmente ocurren, pero las tiñe de un tono y coloración románticos”. Scott transforma el quijotismo en una coloración romántica juvenil que habitualmente se supera con la experiencia y crea así el patrón del héroe romántico pero inadecuado –por su entorno o por sus propias características– que madura como resultado de su confrontación con la realidad, recurrente en sus obras y en toda la novela decimonónica, como ha indicado con acierto Welsh. Scott además se refiere al *Quijote* como *romance*, lo que puede considerarse el último paso en el proceso de valorización del género iniciado por Hurd y del que vimos testimonios en Percy, Bowle y Reeve, que acaba convirtiendo el *Quijote* en el tipo de obra que parodiaba de manera similar a como convierte a su protagonista en el tipo de héroe que imitaba de forma fallida. La opinión de Scott, que era un experto conocedor y admirador no sólo del *Quijote* sino también de los libros de caballerías, se justifica sin embargo por su visión del *romance* como un género en que se dan la mano lo maravilloso y lo real, y por tanto que no excluye la realidad, como la novela de Cervantes no excluye lo romántico. En este sentido, el *Quijote* sería una combinación modélica de *romance* y realismo, y así lo vieron efectivamente los autores de *romances* cómicos del XVIII como Fielding o Smollett a los que Scott también admiraba y conocía bien (y cuya inspiración es evidente en *Waverley*). Por ello no es de extrañar que éste adoptara a Cervantes (y también a sus emuladores ingleses del XVIII que actúan de intermediarios) como ejemplo para modelar no sólo un nuevo tipo de héroe sino también de ficción narrativa, a veces denominada *romance* histórico para poner de manifiesto su componente romántico, pues suele situar un personaje o trama románticos en mitad de una serie de personajes y acontecimientos históricos. Se trata, a fin de cuentas, del emplazamiento de la

historia en la *Historia* que define a la novela histórica.

Walter Scott no sólo cita el *Quijote* en numerosos prefacios y escritos (especialmente en sus biografías de novelistas ingleses), o evoca la figura quijotesca en otros personajes de sus novelas como Jonathan Oldbuck en *The Antiquary* (1816), quien entronca con la figura dieciochesca del pedante quijotesco, sino que parece que leyó la obra en español y en algún momento se planteó traducirlo, pero traspasó el encargo de preparar una nueva edición de la obra en inglés a su yerno y primer biógrafo, John G. Lockhart, quien utilizó la traducción de Motteux –parece que la preferida de Scott–, a la que añadió una introducción y notas. En su introducción a *History of the Ingenious Gentleman, Don Quixote de la Mancha* (1822), Lockhart rechaza la idea del *Quijote* no sólo como parodia de los libros de caballerías sino también como sátira de la caballería, yendo un paso más allá en el proceso de ampliación progresiva del referente de la locura quijotesca para convertirla en encarnación de la imaginación en pugna y contraste con la realidad, representada por Sancho, y formulando así la lectura simbólica característica del Romanticismo que sustituye a la satírica del XVIII. Lockhart, además, reacciona contra la visión cómica de la figura quijotesca, declarando que, aunque a veces ciertas situaciones producen risa, “sentimos reverencia por... el noble espíritu del caballero castellano”, al que considera un auténtico caballero pese a su locura –como Scott consideraba el *Quijote* un auténtico *romance*–. El de Lockhart es uno de los comentarios más extensos y representativos de la visión Romántica del *Quijote* en lengua inglesa, además del más temprano, pues aparece un año antes que las traducciones al inglés de las historias literarias de Bouterwek y Sismondi que diseminaron la visión Romántica del *Quijote* por toda Europa. A él hay que unir el que ofrece posteriormente la biografía ya citada de Mary Shelley y, este mismo año, el libro de viajes de Henry David Inglis *Rambles in the Footsteps of Don Quixote* [Andanzas tras los pasos de Don Quijote] (1837), cuya primera versión reducida y en cuatro partes había aparecido en la *Englishman's Magazine* en 1831. Inglis estaba siguiendo la tradición inaugurada por John Talbot Dillon en 1781 con sus *Letters from an English Traveller in Spain* [Cartas de un viajero

inglés en España], cuyo largo subtítulo especifica la fecha –1778– y el tema de las mismas –el origen y evolución de la literatura española, con reflexiones sobre las costumbres y con “ilustraciones del *romance* de *Don Quixote*”–. Dillon combinaba el comentario literario con el relato de un viaje por lugares ligados a los autores comentados, ocasionalmente a Cervantes y a ciertos episodios quijotescos. Sobre este patrón de reminiscencia topográfica quijotesca, Inglis superpone un patrón dialógico cervantino a través de un personaje, Lázaro, supuesto descendiente del barbero del *Quijote* y devoto admirador de la obra, con el que el autor viaja y dialoga, y de tales diálogos emerge el comentario de la misma. En él reaparecen los lugares comunes de la visión Romántica formulados ya por Lockhart como la nobleza, idealismo y caballerosidad de don Quijote, la naturaleza seria y la grandeza trágica de la novela, o la mayor importancia, frente a las aventuras cómicas, del diálogo y el contraste entre el hidalgo y su escudero, personajes que se interpretan en términos simbólicos como la parte intelectual y animal de nuestra naturaleza.

En realidad algunos de estos lugares comunes habían sido puestos en circulación en suelo británico por uno de los grandes poetas Románticos ingleses, Samuel Taylor Coleridge, en una conferencia pronunciada el viernes 20 de febrero de 1818 de la que dio cuenta el *New Times* en su número del lunes siguiente. Del cruce de la crónica periodística de la misma con las notas de Coleridge se deduce que éste admitía la dimensión paródica de la obra, pero relegándola a un papel secundario y atribuyendo su universalidad a otros motivos. Para Coleridge, que traza el paralelismo entre Shakespeare y Cervantes tan del gusto de los Románticos, don Quijote ejemplifica la perversión del entendimiento y el juicio pero preservando la razón y el sentido moral, lo que explica que, a pesar de su locura, sea admirable y un perfecto caballero; y Sancho es lo contrario, el sentido común desprovisto de razón o imaginación, de forma que los dos juntos conforman el intelecto perfecto, por lo que se necesitan uno a otro para estar completos. Queda así articulada la estrategia hermenéutica característica de los Románticos, consistente en prescindir de los rasgos quijotescos externos o literales que se consideran secundarios en favor de una esencia que se interpreta en términos simbóli-

cos. Como en otras esferas de su vida intelectual, Coleridge trajo tanto la estrategia como las ideas de Alemania, que posiblemente diseminó de forma oral, como era su costumbre, entre su círculo de amigos.

No es de extrañar, por tanto, que ambas puedan discernirse en los comentarios más breves de ensayistas y poetas Románticos cercanos a él, empezando por el de Hazlitt, quien, tres años antes, había escrito en “Standard Novels and Romances” (1815) que era un error considerar el *Quijote* una sátira cómica de la caballería porque era un romance que exaltaba el espíritu de la caballería, dando así la vuelta a la visión del XVIII que veía a Cervantes como responsable de la decadencia española, para afirmar que si algún día reviviera tal espíritu romántico en España sería gracias a Cervantes. Hazlitt detecta eso que luego se ha dado en llamar la *quijotización* de Sancho y destaca la veneración y amor que el lector siente por don Quijote como dechado de virtudes, lamentando por ello que provoque risa cuando debería producir lágrimas. Esta idea reaparece junto con otras afines en el breve comentario sobre el *Quijote* inserto por Lord Byron en cuatro estrofas del canto XIII de su *Don Juan* (1819-1824), donde, sin embargo, vuelve a la noción augústea de que “Cervantes smiled Spanish chivalry away” (lo que no debe sorprender, pues Byron y su *Don Juan* tienen mucho de augústeos); y será retomada por el ensayista Charles Lamb en “Barrenness of the Imaginative Faculty in the Productions of Modern Art” (1833). Lamb ve al hidalgo como un héroe admirable y afirma que la obra se escribió para las lágrimas, no para la risa, y también que prefiere la primera parte a la segunda porque en ésta don Quijote es humillado por personajes inferiores, especialmente por Sancho, que le pierde el respeto y se convierte en auténtico protagonista, lamentando que en los tiempos que corren Sancho tenga más seguidores que don Quijote. Finalmente, el gran amigo y colaborador de Coleridge, el otro líder del Romanticismo poético inglés, William Wordsworth, introduce a don Quijote en el libro V de su poema autobiográfico *The Prelude* [El Preludio] (escrito en 1805 pero no publicado, revisado, hasta 1850), al asociarlo de forma explícita con el Árabe al que ve en sueños. Esta figura, por su misión de preservar un orden ideal más allá de lo sensible así como por su carácter visionario

más que loco, acaba siendo un símbolo de la imaginación, la facultad poética fundamental para los Románticos, lo que explica la identificación del poeta con él. Wordsworth, en el terreno de la creación poética, marca así el clímax de la entronización de la figura quijotesca como héroe y símbolo Romántico que formulan otros autores en sus comentarios y algunos novelistas a través de nuevas figuraciones quijotescas. Esta visión heroica, trágica y simbólica del Romanticismo se sitúa en las antípodas de la interpretación bufonesca y cómica del siglo XVII, conformando así las dos posiciones extremas en la recepción del *Quijote* que se han caracterizadas en tiempos recientes como *blanda* y *dura* respectivamente.

Pero junto a esta interpretación característica del Romanticismo que es más reproductiva que productiva, existe una recepción anti-romántica que es productiva y no reproductiva, y que tiene lugar en un tipo de novela satírica que hunde sus raíces en el siglo XVIII. Por una parte, aparecen una serie de obras protagonizadas por Quijotes ideológicos que ofrecen el contrapunto conservador a los de Smith. Se trata de *The History of Sir George Warrington; or the Political Quixote* (1797), de Jane Purbeck (quien había escrito con su hermana Elizabeth, *William Thornborough, the Benevolent Quixote*); *The Infernal Quixote; a Tale of the Day* (1801), del irlandés Charles Lucas; y *The Political Quixote; or the Adventures of the Renowned Don Blackibo Dwarfino and His Trusty ‘Squire, Seditiono* (1820), de George Buxton. Todos tienen en común la sátira de las ideas políticas revolucionarias o *jacobinas* que sus protagonistas encarnan e intentan propagar de forma quijotesca, aunque con notables diferencias entre ellos: el primero es el héroe joven y atractivo, benevolente y bienintencionado pero ofuscado por una serie de lecturas que lo arrastran a una ideología perniciosa, patentado por Graves; el segundo es un villano hipócrita cuya cruzada en defensa de las ideas de Godwin, Paine o Wollstonecraft enmascara su propio beneficio e intereses, como ocurría en Butler, y tiene por tanto en el fondo poco de quijotesco, como confirman las fechorías y desmanes que comete; y el último es apenas una caricatura quijotesca con fines propagandísticos –la obra es un panfleto de setenta páginas– que lleva al extremo la misma táctica de atacar las ideas destruyendo al personaje que las sustenta.

Por otra parte, se publican una serie de novelas con el propósito de parodiar diferentes obras y géneros narrativos de la época, protagonizadas por Quijotes femeninos. La primera es *The Victim of Fancy* [La víctima de la imaginación] (1787), de Elizabeth Tomlins, a la que siguen la anónima *Susanna; or Traits of a Modern Miss* (1795), “Angelina or L’Amie Inconnue” (1801), un relato incluido en los *Moral Tales* [Cuentos morales] de Maria Edgeworth, y *Romance Readers and Romance Writers* [Lectores románticos y escritores románticos] (1810), de Sarah Green. Todas ellas están protagonizadas por una heroína que, a raíz de su lectura de *romances* góticos, sentimentales o de otro tipo, desarrolla una serie de expectativas románticas sobre el mundo y recibe el correctivo de la realidad habitual en la novela quijotesca, aunque el extremismo de tales expectativas y el grado de simpatía hacia la heroína es variable y determina tanto su atractivo, su carácter romántico o anti-romántico, como su castigo final. Posiblemente la culminación, en cuanto que la última y más cervantina de estas parodias, además de la más popular de la época, fue la escrita por el irlandés afincado en Londres Eaton S. Barrett y titulada *The Heroine; or Adventures of a Fair Romance Reader* (1813). Barrett narra las aventuras de una joven –Cherry Wilkins, alias *Cherubina*– que se cree la heroína de un *romance* gótico, siguiendo en gran medida las pautas de Lennox, pero sacándola del ámbito doméstico propio de los Quijotes femeninos para situarla en el ancho mundo y en una serie de aventuras de más clara raigambre quijotesca, lo que acerca el libro más a Cervantes. En un cierto momento, el comportamiento de Cherry adquiere tintes subversivos en términos políticos, lo que nos remite de nuevo al debate entre *jacobinos* y *lealistas* del que dan testimonio los Quijotes ideológicos masculinos ya reseñados. En este debate se encuadra plenamente la novela de Elizabeth Hamilton *Memoirs of Modern Philosophers* [Memorias de filósofos modernos] (1800), que presenta no una sino dos lectoras quijotescas, Julia Delmond y Bridgetina Botherim (esta última tanto una parodia de la quijotesca protagonista de *Memoirs of Emma Courtney* como una sátira de su autora, Mary Hays), corrompidas por unas lecturas que las echan en brazos de la *nueva filosofía* de Paine, Wollestonecraft o Godwin, como le ocurrirá un año más tarde

a la protagonista de la anónima *Dorothea; or, A Ray of the New Light* (1801), atribuida luego a una tal Mrs. Bullock (al igual que la citada *Susanna*). La obra de Hamilton es un testimonio más de la enorme ductilidad y versatilidad del Quijote femenino que germina a partir de Lennox y que culmina en una de las novelistas más importantes en lengua inglesa.

Podría pensarse que Jane Austen se inspiró en la novela de Barrett para escribir *Northanger Abbey* [La abadía de Northanger] (1818), su versión de la heroína que se cree protagonista de un *romance* gótico, pero en realidad Austen había escrito la novela mucho antes, en 1798. La autora parece haberse inspirado más en Lennox o incluso tal vez en Fielding que en Cervantes mismo, pero su utilización de un personaje, Catherine Morland, que modela la realidad en función de la literatura (de nuevo el *romance* gótico) tanto para desacreditar tal literatura como para reforzar la impresión de realidad creada por su propia novela, así como para tejer una serie de contrastes dialógicos a su alrededor, sitúa la novela en la tradición cervantina. Sus novelas posteriores, en particular *Sense and Sensibility* [Sentido y sensibilidad] (1811), *Pride and Prejudice* [Orgullo y prejuicio] (1813) y *Emma* (1816), cuya filiación cervantina apenas ha sido estudiada, siguen girando en torno a este cervantino tema de la percepción errónea del mundo –el conflicto entre ilusión y realidad– que recibe un similar tratamiento dialógico a través de visiones contrastivas, pero desarrollan más el proceso de maduración o aprendizaje y el blanco paródico literario desaparece poco a poco: la heroína que actúa de acuerdo con cierta idea quijotesca –esto es, romántica y literaria– de la realidad (observable todavía en *Sense and Sensibility* y ya muy difuminada en *Pride and Prejudice*) evoluciona a la que lo hace con una idea simplemente errónea –resultado de exceso de imaginación y falta de experiencia– de la realidad (en *Emma*). Austen, siguiendo los pasos de Lennox, transforma a Cervantes para formular un tipo de heroína y de conflicto característico de la novela decimonónica, pero en *Northanger Abbey* explicita su raíz quijotesca. Curiosamente, en esta transformación Austen muestra una inesperada afinidad con Scott, pues éste se sirve de un tipo de héroe similar en su quijotismo romántico asociado a la lectura pero, sobre todo, a la inexperiencia, en conflicto con la

Reino Unido. Don Quijote

realidad histórica y a resultados del cual se produce un proceso de aprendizaje o maduración, aunque en ese conflicto Scott parece sentir más simpatía por el polo romántico que Austen. Ambos autores siguen el ejemplo de Cervantes o de los autores cervantinos del XVIII para crear un tipo de ficción que está a las puertas del *bildungsroman*, la novela de formación que será uno de los géneros más característicos de la narrativa victoriana. En este sentido, podría matizarse la acertada afirmación de Lukács en su *Teoría de la novela* sobre *Don Quijote* como nexo de unión entre la épica y el *bildungsroman*, señalando a Scott y Austen como el nexo de unión entre *Don Quijote* y este tipo de novela.

En la novela del período Romántico conviven dos tradiciones –romántica y anti-romántica– en la interpretación de *Don Quijote*, observables (con matices) en los dos novelistas más relevantes e influyentes, Scott y Austen. Aunque éstos representan dos posiciones diferentes frente al *romance* y frente al *Quijote*, ambos se sirven de un tipo de héroe/heroína quijotesco, joven y romántico, que se había ido configurando en la novela del XVIII y reaparecerá en la victoriana. Ello no quiere decir que el Quijote anti-heroico desaparezca por completo, y de hecho puede encontrarse en uno de los personajes más populares de la época, Dr Syntax, creado por William Combe en una serie de narraciones en verso *hudibrástico* realizadas a partir de las ilustraciones de Rowlandson y siguiendo el patrón de los humoristas amables dieciochescos: *The Tour of Dr Syntax in Search of the Picturesque* (1809-11), *The Second Tour of Dr Syntax in Search of Consolation* (1820) y *The Third Tour of Dr Syntax in Search of a Wife* (1821) [El primer, segundo y tercer viaje del Doctor Syntax en busca de lo pintoresco, consuelo y esposa, respectivamente]. Una visión menos amable pero igualmente anti-heroica de la figura quijotesca puede encontrarse en la poco conocida *Sancho; or, the Proverbialist* (1816), de John W. Cunningham, en la que aparece una mujer Quijote que remite al pedante dieciochesco por su tendencia a reducir la complejidad de la realidad a una serie fija e inflexible de ideas, en este caso en forma de proverbios, que el protagonista de la obra asume al igual que Sancho asimila las nociones caballerescas de don Quijote, es decir, de modo imperfecto e interesado, lo que demuestra ese nuevo predicamen-

to de la figura de Sancho del que hablaba Lamb. Y la misma visión crítica del Romanticismo que puede detectarse tras el quijotismo del Dr. Syntax y su ataque al culto de lo *picturesque* en la primera entrega de sus viajes, se encuentra en *Nightmare Abbey* [La abadía de la pesadilla] (1818), de Thomas L. Peacock, en la que aparece un personaje, Scythrop, trasunto literario del poeta Percy B. Shelley, al que se caracteriza de manera quijotesca para satirizar los excesos estéticos y sobre todo ideológicos del Romanticismo, al igual que ocurre con otros personajes de la novela inspirados en figuras del Romanticismo (Coleridge, Byron) que poseen ciertas reminiscencias del pedante quijotesco del XVIII. Pero la contribución distintiva y decisiva del período es la transformación del quijotismo en una coloración romántica juvenil, y por tanto en algo universal e inherente a la condición humana, pues viene dado por la juventud y la inexperiencia, aunque sea alimentado por la lectura; se otorga así a la peripecia quijotesca otra dimensión simbólica que unir a las formuladas por los Románticos en sus comentarios y que se desarrollará narrativamente como el proceso de ilusión y desilusión recurrente en la novela decimonónica. Por ello, puede afirmarse que los rasgos definitorios de la novela victoriana y su utilización de Cervantes son alumbrados en el período Romántico, pues en él se encuentran las dos figuraciones quijotescas –el Quijote heroico (o héroe quijotesco) y el anti-heroico (anti-héroe quijotesco)– que reaparecerán en autores como Dickens, Thackeray, o Meredith. Si a ello se une que es en este momento cuando surge la interpretación simbólica que está detrás de muchas interpretaciones del siglo XX, no parece descabellado afirmar que el Romanticismo inaugura la modernidad en la recepción de Cervantes, como hace en otras muchas facetas. Nos guste o no, sin la visión Romántica de *Don Quijote* no pueden identificarse ni entenderse figuraciones quijotescas posteriores como tales.

5. Quijotismo y cervantismo victorianos

En 1837, cuando se produce el acceso al trono de la reina Victoria que marca el inicio de una nueva época a la que la longeva reina dará nombre (1837-1901), se publica una obra que puede considerarse también el inicio de una nueva etapa de la recepción de Cervantes, pues en ella puede en-

contrarse prefigurado el nuevo espíritu con que se lee y recrea el *Quijote*. En su *Introduction to the Literature of Europe*, publicada en cuatro volúmenes entre 1837 a 1839, Henry Hallam dedica unas páginas al *Quijote*, en las que parte de la interpretación Romántica de la obra en términos simbólicos y del personaje como perfecto caballero, para acto seguido ofrecerle un correctivo: “Un observador flemático podría contestar que el mero entusiasmo por hacer el bien, si nace de la vanidad y no va acompañado de sentido común, raramente será de mucha ayuda a nosotros mismos o a otros”; y a ello añade que en realidad el tipo de héroe representado por don Quijote es el que libera a fieras y criminales mientras causa daño a inocentes a los que confunde con criminales, por lo que no está de más ridiculizarlo un tanto, a pesar de su benevolencia. Hallam contempla el heroísmo quijotesco desde el punto de vista de la sociedad y no del de la figura quijotesca adoptado por los Románticos, aunque encuentra justificación a este último en la segunda parte de la obra y distingue el don Quijote loco de la primera del “acabado modelo de la mejor caballería” de la segunda, para concluir insistiendo en la lectura paródica de la novela frente a la simbólica. Se puede caracterizar el punto de vista típicamente victoriano respecto al *Quijote* como el de ese flemático observador, sensible a las virtudes y benevolencia quijotescas pero también a sus carencias, que no se deja llevar por el entusiasmo de los Románticos y modera sus excesos en una visión sintética, más equilibrada y objetiva, más propia de un experto que de un diletante. A esto apunta el subtítulo de la primera biografía victoriana de Cervantes, la publicada por Thomas Roscoe en 1839, *Life and Writings of Miguel de Cervantes Saavedra*: “Con ilustraciones literarias e históricas tomadas de documentos auténticos proporcionados por los biógrafos españoles y otros editores de sus obras”. Y la misma actitud se encuentra, por ejemplo, en el epistolario de Edward Fitzgerald, traductor y hombre de letras, que no sólo leyó el *Quijote* al menos cinco veces a lo largo de su vida, sino que lo hizo con conciencia filológica, como demuestran ciertas indagaciones en torno a la obra narradas en sus cartas. Las cartas revelan también que Fitzgerald comparte la visión Romántica del hidalgo como caballero y prefiere por ello la segunda parte a la primera, pero es consciente de que la

dimensión ridícula de la figura quijotesca está más presente en la primera parte. Y, además, muestran la completa integración del *Quijote* en la cultura inglesa, siendo interesante a este respecto el testimonio que ofrece del conocimiento de la obra por parte de uno de los grandes poetas de la época que era su amigo, Alfred Tennyson —el otro gran poeta victoriano, Robert Browning, hace una alusión al *Quijote* al principio de su poema narrativo *Sordello* (1863)—.

Pero, más que los poetas, son los grandes ensayistas victorianos que los sustituyeron como voz y conciencia de la época quienes ofrecen ejemplos más numerosos de tal integración y del enorme entusiasmo que los victorianos sentían por el *Quijote*. El historiador Thomas Macaulay escribió en una carta de 1815 que nunca leería esta obra si no era en lengua original, lo que hizo al menos en cinco o seis ocasiones, según confiesa en sus memorias, refiriéndose a ella en una carta de 1833 como “la mejor novela del mundo, más allá de toda comparación”, y en otra de 1834 como una de las pocas obras famosas, junto con la *Divina Comedia*, que no defraudó sus expectativas y le pareció “prodigiosamente superior a lo que había imaginado”. Y el polígrafo Thomas Carlyle explica en sus memorias que durante el invierno de 1828 leyó *Don Quijote* en español, como Fitzgerald y Macaulay, idioma que se sabe por una carta de ese año que estaba aprendiendo. Tales testimonios confirman la condición del *Quijote* de clásico que formaba parte necesaria del bagaje cultural de todo victoriano instruido, aunque con la ventaja de ser una obra apta para menores, como muestran los casos del pensador John Stuart Mill, quien cuenta en su autobiografía que lo leyó en una copia que su padre pidió prestada para él porque apenas tenía novelas, o del ensayista John Ruskin, quien narra en sus memorias cómo después de la cena su padre le leía en voz alta a su madre y así él oyó todo *Don Quijote*. En tales memorias describe el *Quijote* como “un libro favorito de mi padre, y con el que me pude reír hasta el éxtasis; ahora me resulta uno de los libros más tristes y, en ciertas cosas, más ofensivos”. Ruskin apunta así a los diferentes niveles de significación de la obra, una idea que desarrolla en una nota a pie de página del primer volumen de *Modern Painters* (1843), donde los resume como la comedia, la seriedad de la sátira por encima y, todavía más arri-

Reino Unido. Don Quijote

ba, la tragedia y los valores intemporales (o sea, las tres lecturas de la obra que hemos visto en la recepción británica hasta ahora, otra prueba del afán sintético victoriano). Ruskin formula también de forma implícita otra idea central de la visión victoriana cuando, en la segunda conferencia de sus *Lectures on Architecture and Painting* (1854), habla de la necesidad de conservar el impulso romántico y la imaginación, pero aliados con el juicio y la prudencia, defendiendo un idealismo de lo posible y no de lo imposible, al que se refiere como *quijotismo* o *utopianismo*. El testimonio de todos estos lectores victorianos nos muestra un Cervantes entronizado como clásico inglés, una aculturación total también evidente en obras cervantinas no estudiadas hasta ahora, como la novelización de su vida realizada por la escritora Amelia B. Edwards y publicada en 1862, *The Story of Cervantes*; o una curiosa recopilación de los refranes de Sancho (con traducción al inglés, notas e introducción), realizada por Ulrick Ralph Burke y publicada en 1872 como *Sancho Panza's Proverbs*, de cuya popularidad dan prueba una segunda edición en 1877 (titulada *Spanish Salt*) y una tercera de 1892.

Como se desprende de todos estos comentarios, la época victoriana lleva a cabo una síntesis entre los extremos representados por las visiones cómico-satírica y trágico-romántica del *Quijote*, que habían sido ya integrados durante los años centrales del XVIII, caracterizables como de transición entre una y otra; pero tal síntesis se realiza ahora en sentido inverso, pues parte de la visión Romántica, a la que no puede sustraerse, para someterla a las exigencias de la realidad objetiva o de la experiencia histórica –como ocurre también en otros terrenos de la actividad literaria e intelectual, por ejemplo en la poesía o la novela de la época–. Ello explica que, a la hora de trasladar esta síntesis a la ficción, se recupere la visión integradora del período central del XVIII, tanto en lo que se refiere al quijotismo como al cervantismo. El quijotismo victoriano se basa en la lectura Romántica que considera los rasgos quijotescos literales como accidentes y prescinde de ellos en favor de una quintaesencia quijotesca dominada por la dimensión moral –el idealismo superior a la realidad– frente a la epistemológica –la percepción distorsionada de la realidad–; pero la presenta desde la perspectiva no de la subjetividad román-

tica sino de la norma social, lo que añade una más aguda conciencia de la imposibilidad o inadecuación de tal idealismo –carente de sentido práctico o impracticable, mal dirigido o engañado– tanto en su figuración heroica como anti-heroica. También en esto último la ficción victoriana parte del patrón Romántico de héroes y anti-héroes quijotescos, o de héroes quijotescos jóvenes y viejos, como lo ha formulado Welsh. Pero en los Quijotes anti-heroicos la huella del XVIII es más que evidente en forma de humoristas amables (algunos estudiados por Tave o Welsh), como también lo es en lo que se refiere al cervantismo. A este respecto hay que dejar constancia de que la pervivencia del *Quijote* como modelo novelístico no proviene de una influencia tanto directa como indirecta, a través de los autores cervantinos del XVIII –sobre todo Fielding– y también, una vez más, de principios del XIX –Austen y Scott– que conforman el crisol del que emerge la novela victoriana. Por último, el término cervantismo puede utilizarse en esta época con un sentido adicional, para referirse al estudio especializado de Cervantes cuyo precedente es Bowle y cuyo descendiente será el cervantismo académico moderno. Tal estudio especializado se desarrolla sobre todo en torno a las tres traducciones de finales de siglo y puede considerarse la culminación de la actitud más equilibrada y de la aspiración sintética que caracterizan esta época.

La primera novela quijotesca victoriana es *The Posthumous Papers of the Pickwick Club* [Los papeles póstumos del Club Pickwick] (1836-37), que es también la primera novela de uno de los novelistas victorianos más conocidos y representativos, Charles Dickens. La pareja que la protagoniza, integrada por Samuel Pickwick y Sam Weller, está claramente diseñada sobre la de don Quijote y Sancho: el quijotismo de Pickwick no consiste en una locura de orígenes literarios, sino en una percepción distorsionada de la realidad resultado de su ingenuidad e inocencia, de una honestidad y benevolencia que lo convierten en caballeresco defensor de una serie de causas, frente al que Weller, tal vez la mejor y más original transposición de Sancho de toda la literatura inglesa, como se desprende del análisis de Flores, actúa como contrapeso realista. La novela está construida sobre principios estructurales cervantinos, por una parte el patrón de aventuras en el

camino, por otra el contraste entre dos formas antagónicas de ver la realidad, y tales principios, al igual que la caracterización quijotesca de Pickwick como humorista amable, remiten no sólo a Cervantes sino a los autores cervantinos favoritos de Dickens –Fielding, Smollett y Goldsmith–, por lo que la obra en su conjunto se acerca al pastiche de la novela del XVIII (hasta el punto de que puede aseverarse, como ha hecho Reed, que transcurre en un mundo no tanto contemporáneo como pretérito). Dickens inicia su carrera como novelista con un homenaje a los maestros que leyó de niño porque estaban en la biblioteca de su padre –Avalle-Arce menciona una carta en la que cuenta su experiencia como lector niño de *Don Quijote* y cómo proyectaba quijotesca sus lecturas a su alrededor– para tomar enseguida derroteros propios, aunque el quijotismo permanecerá en una nueva figuración observable ya en su siguiente novela, *Oliver Twist* (1737-38). Se trata no de un viejo que por su inocencia y desconocimiento del mundo parece un niño, sino de un niño en el que tales cualidades son resultado de su edad, pero que representa igualmente el idealismo maltratado y apaleado por un mundo hostil al que es claramente superior. De hecho Dickens, en un texto publicado en *Household Words* en 1853 y titulado “Where We Stopped Growing”, vincula el universo infantil con la imaginación alimentada por la literatura y con la falta de sentido de la realidad propio del universo normativo adulto, en términos que hacen pensar en don Quijote. En este sentido, puede decirse que son quijotescos los protagonistas inocentes, llenos de ilusiones y fantasías de las dos grandes novelas de formación de Dickens, *David Copperfield* (1849-50) y *Great Expectations* [Grandes Esperanzas] (1860-61), en las que pueden discernirse elementos autobiográficos, sobre todo la primera, en la que Dickens transfiere al protagonista no sólo sus lecturas infantiles, incluido el *Quijote*, sino también su forma quijotesca de leer.

Podría considerarse esta nueva forma de quijotismo infantil o juvenil como algo ligado al fenómeno de atracción de lectores jóvenes hacia la obra cervantina, del que dan testimonio no sólo la experiencia lectora de Dickens, Ruskin o Mill, sino también la aparición de ediciones de la obra adaptadas para tales lectores y hoy olvidadas, a saber, *The Story of the Don: rewritten for our*

young folks... (1870), *Don Quixote for Boys* (1871), *The Wonderful Adventures of Don Quixote and Sancho Panza, abridged and adapted to youthful capacities* (1872) y *The Adventures of Don Quixote, adapted for young readers* (1883). La atracción del *Quijote* a este ámbito, que es la prueba definitiva de su aculturación, se ve confirmada por su presencia bajo diferentes figuraciones en obras escritas para el mismo, como los libros de Alicia de Lewis Carroll –*Alice in Wonderland* [Alicia en el país de las maravillas] (1865) y *Through the Looking-Glass* [A través del espejo] (1871)–, que, aparte de tratarse de relatos iniciáticos sobre el paso de la inocencia a la experiencia, están aderezados con reminiscencias quijotescas (el viejo Caballero Blanco) y ecos cervantinos (Alicia entra en el mundo maravilloso de sus lecturas infantiles de forma similar a como don Quijote accede al suyo en la cueva de Montesinos). En el mismo territorio literario se localizan obras posteriores en las que algunos críticos han oído ecos cervantinos: Flores en *The Lord of the Rings* (1954-55), de J. R. R. Tolkien, y Mancing en *The Once and Future King* (1958), de T. H. White.

En Dickens se observa perfectamente la dualidad en las figuraciones quijotescas característica del siglo XIX –el Quijote viejo y el joven quijotesco– pero su expresión más acabada se encuentra en otros novelistas. El Quijote más explícito y representativo de toda la novela victoriana es el coronel Newcome que protagoniza *The Newcomes* [Los Newcome] (1853-55) de William M. Thackeray, que no sólo es comparado frecuentemente con el hidalgo sino que parece haber modelado su vida siguiendo su ejemplo, pues para él don Quijote –también Sir Roger de Coverley– es el mejor caballero del mundo. Newcome es caracterizado por esa *gentility* que en la época designaba las virtudes del caballero victoriano –honorabilidad, integridad, cortesía, generosidad– pero que resulta quijotesca por su alienación de la realidad (consecuencia tanto de su discrepancia con el mezquino mundo circundante como de la excentricidad y errores del propio personaje) y también por la naturaleza de las empresas a que lo arrastra (que darán lugar a su trágica caída y una muerte que recuerda a la de don Quijote). Thackeray lleva así a cabo una adaptación de la figura quijotesca a la cultura victoriana, pero tal aculturación está cla-

Reino Unido. Don Quijote

ramente inspirada por los autores del XVIII que son los favoritos del coronel, de forma que éste desciende directamente de los excéntricos benevolentes, no sólo de Addison sino también de Fielding o Goldsmith: es un humorista amable convertido en caballero victoriano. Newcome es el único Quijote victoriano que, junto a Pickwick, ha recibido atención crítica como tal (en Reed y Welsh), pero la misma genealogía cervantina dieciochesca se observa de forma más diluida en el protagonista de la novela de Anthony Trollope, *The Warden* [El Rector] (1855). El reverendo Harding, guiado por sus férreos principios, renuncia de forma voluntaria a una cómoda sinecura eclesiástica como rector del hospital para ancianos de Barchester, cuando este privilegio es cuestionado por la opinión pública, ante la incredulidad de sus parientes y conocidos, que califican abiertamente como quijotismo un idealismo tan extremo y disonante que les parece demencia. La música en la que Harding se refugia de ese mundo hostil que ni entiende ni lo entiende, y concretamente ese violonchelo imaginario que toca en situaciones de máximo apuro, cual si de una coraza protectora se tratara, redondean su perfil quijotesco con el toque de excentricidad propio de los humoristas amables dieciochescos, algunos de ellos hombres de iglesia como él (los de Fielding y Goldsmith).

Si el coronel es el Quijote victoriano por excelencia, el héroe quijotesco más característico puede encontrarse en *The Ordeal of Richard Feverel* [La prueba de Richard Feverel] (1859), de George Meredith, una novela de formación en el sentido más estricto del término, pues narra la educación del protagonista de acuerdo con el “sistema” ideado por su padre, Sir Austin Feverel, cuyas piedras angulares son la castidad y el aislamiento. Richard es caracterizado por un idealismo romántico que él concibe en clave literaria y le hace verse como un caballero errante medieval dispuesto a embarcarse en todo tipo de aventuras y peligros por su dama, Lucy, pero también por otras damas a las que intentará socorrer a lo largo de la novela, aunque de forma fallida, pues su trayectoria es una sucesión de errores que culminan en el fracaso final. Richard es la variante juvenil del idealismo engañado, mal dirigido o inefectivo observable en Newcome, y ambos –también Pickwick y Harding– articulan a la perfección la concepción

del quijotismo como idealismo inadecuado o alienado característica de este período. Algo similar podría decirse de Sir Austin, si bien éste representa un tipo de quijotismo diferente, intelectual en vez de romántico, el insensato sometimiento de la complejidad y vastedad de la realidad a una idea en vez de un ideal. Ello lo convierte en un claro descendiente de pedantes quijotescos del XVIII como Cornelius Scriblerus y Walter Shandy, que también planeaban minuciosamente la educación de sus hijos a través de eruditas teorías y fracasaban porque la vida los superaba; pero, de nuevo, se ha producido una aculturación de tales figuras a una época victoriana dominada por el espíritu científico, la autoridad patriarcal y la represión sexual claramente representadas por Sir Austin.

En la novela de Meredith conviven tanto la variante joven y romántica como la madura y antiromántica de la figura quijotesca, si bien ésta no en su versión amable sino pedante (lo que hace más llamativo el olvido de esta obra en los repertorios sobre la recepción inglesa del *Quijote*), y a ello hay que unir un tratamiento de tales materiales que podría calificarse de cervantino. Lo es tanto por su carácter anti-literario –la historia se narra en clave épico-romántica pero a la manera burlesca o cómica– como dialógico –la presencia de una serie de figuras que actúan como contrapunto anti-romántico del héroe y encarnan una mentalidad alternativa–. Ambos aspectos remiten a una concepción cervantina de la novela que puede también apreciarse en *Vanity Fair* [La Feria de las vanidades] (1848), la obra maestra de Thackeray y posiblemente la cima de la novela cervantina en el siglo XIX. En ella no hay una figura quijotesca clara, pero en su lugar aparecen los rasgos característicos del realismo cervantino (aunque de nuevo mediatizados por un autor del XVIII, en este caso Fielding): desde el marcado talante antiromántico anunciado ya en el subtítulo –*novela sin héroe*– a las intervenciones autoconscientes de un narrador que pone al descubierto el artificio y la ficcionalidad de la novela, pasando por la estructura dialógica basada en una red de contrastes entre personajes. En estos dos últimos aspectos, de nuevo el nombre de Trollope va unido al de Thackeray (por el que el primero sentía una confesa admiración), pues algo similar puede observarse en la que es sin duda su primera gran novela, *Barchester Towers* [Las torres de Barchester]

(1857). El hecho de que los contrastes dialógicos que dan forma a estas novelas se hallen a veces situados en diferentes líneas de acción, y por tanto de que se utilicen diferentes tramas argumentales para hacer dialogar diferentes perspectivas y visiones de la realidad, sugiere la dimensión cervantina subyacente de este tipo de novela *multilineal* característica de la época victoriana, y así lo pone de manifiesto George Eliot, quien inicia el segundo capítulo de *Middlemarch* (1871-72), otra novela *multilineal* cervantina, con una cita del *Quijote*, precisamente la del episodio del yelmo de Mambrino considerado por la crítica el emblema del perspectivismo cervantino.

La novela de Eliot, sin embargo, es también significativa en lo referente al quijotismo, pues está protagonizada por una heroína quijotesca, Dorothea Brooke, cuya cabeza está llena de filantrópicos proyectos y que, junto con la Maggie Tulliver que protagoniza una novela anterior de Eliot, *The Mill on the Floss* [El molino junto al Floss] (1860), conforman el prototipo del quijotismo femenino victoriano. Eliot lo concibe como el conflicto entre los ideales y aspiraciones de una mujer lectora y una realidad anti-romántica y patriarcal que las limita y frustra, y lo desarrolla desde una perspectiva no tanto epistemológica (una percepción errónea de la realidad) como axiológica (una valoración negativa de la realidad), aunque culmina en un error epistemológico cuando las aspiraciones románticas de la heroína se proyectan en un hombre que no está a su altura. En esta dimensión epistemológica, más desarrollada en *Middlemarch* que en *The Mill*, las heroínas de Eliot derivan de las heroínas falibles y engañadas de Austen y experimentan un similar proceso de educación y maduración, de curación de sus ilusiones románticas; pero poseen además ese añadido axiológico de mujeres críticas, descontentas, insatisfechas, cuyos ideales son ahogados por un entorno opresivo y represivo. Ello remite en última instancia a la *Madame Bovary* (1857) de Flaubert, el paradigma decimonónico del quijotismo femenino como discrepancia trágica entre la imaginación romántica y la realidad, aunque en Eliot posee una dimensión idealista y moralizante ausente en Flaubert, una dimensión que, curiosamente, es la que había aportado Elizabeth Braddon en su reescritura inglesa de la novela francesa, *The Doctor's Wife* [La mujer del médico] (1864). El conflicto

epistemológico que se planteaba y solventaba de forma cómica en Austen se introduce ahora en un terreno axiológico que le hace bordear la tragedia, cuando no caer abiertamente en ella. Este quijotismo femenino de contornos trágicos puede también rastrearse en las heroínas idealistas y puras de Charlotte Brontë –*Jane Eyre* (1847)–, Elizabeth Gaskell –*Ruth* (1853)–, Henry James –*The Portrait of a Lady* (1881)– o Thomas Hardy –*Tess of the D'Urbervilles* (1891)–, pero es en su variante cómica donde aparece con mayor claridad en *Donna Quixote* (1878-79), del escritor y político irlandés Justin McCarthy, una obra olvidada (y rescatada del olvido por Huffman) que muestra las implicaciones ideológicas subyacentes en una y otra variante. La novela examina el quijotismo femenino, no desde las posiciones reivindicativas o profeministas de Eliot, sino desde las más conservadoras de Barrett, a través de la figura romántica de Gabrielle Vanthorpe. Ésta posee no sólo el afán filantrópico sino también la independencia y los medios de los que carecían las heroínas de Eliot para poner en práctica similares aspiraciones, pero su fracaso, desilusión y matrimonio final ponen de manifiesto su error y, aún más, la necesidad de guía masculina para canalizar adecuadamente su loable idealismo. El mensaje de la obra hay que situarlo en el contexto del debate victoriano sobre el papel de la mujer y expresa la reacción patriarcal a la creciente agitación del movimiento en defensa de sus derechos, reacción de la que surge otra “Donna Quixote”: una mera viñeta literaria de una página, acompañada de una gráfica, publicada en *Punch* el 28 de abril de 1894, y que responde claramente a los recelos despertados por la llamada *new woman* en el orden victoriano.

La novela victoriana, de cuyas conexiones tanto quijotescas como cervantinas se acaba de ofrecer una visión de conjunto inédita, ofrece amplias pruebas tanto de la vocación sintética como del peso de la visión Romántica que caracteriza la recepción cervantina de la época. Los Quijotes victorianos se caracterizan por su idealismo y benevolencia –la visión negativa de don Quijote desaparece casi por completo, algo que no ocurrió ni siquiera en el período Romántico– pero su idealismo es censurado y corregido por su falta de sentido de la realidad. La novela muestra también cómo la influencia directa cervantina se difumina,

Reino Unido. Don Quijote

de manera análoga a como lo hacen los rasgos originales quijotescos, y en su lugar cobra protagonismo la mediación de los autores cervantinos ingleses del XVIII y principios del XIX, aunque tal mediación va unida a un proceso de aculturación o adaptación a la mentalidad y los valores victorianos así como al contexto ideológico de la época.

Tal proceso puede observarse también en la traducción de Alexander J. Duffield publicada en tres volúmenes en 1881, la primera traducción significativa del *Quijote* del siglo XIX, pues la de Mary Smirke de 1818 en realidad era una refundición de las de Shelton, Motteux, Jarvis y Smollett (como ella misma explica en el prefacio), elaborada para acompañar los grabados de su padre, Robert Smirke, y la de J. W. Clark de 1864-67 hacía algo parecido para cumplir una función similar con los grabados de Gustave Doré. Al valorar a los traductores previos en los preliminares, Duffield escribe que “las madres inglesas no tenían un *Don Quijote* inglés completo apto para poner en las manos de sus hijas”, revelando así su voluntad de corregir la excesiva concentración de éstos en la dimensión burlesca o satírica de la obra, de purificarla de obscenidades o bajezas y de hacer brillar su decoro y castidad, para lo cual convierte tanto a Cervantes como a su héroe en los personajes idealizados propios de la visión Romántica, según Peers, o en representantes de las virtudes victorianas, como ha argumentado Huffman. La traducción de Duffield es en este sentido poco fiel, pero su extenso estudio preliminar y sus comentarios denotan un afán de análisis exhaustivo de la obra que se convertirá en la marca de las otras dos traducciones victorianas mucho más rigurosas aparecidas en la misma década. En 1885 John Ormsby publicaba en Londres la que durante mucho tiempo sería considerada por muchos críticos la mejor traducción del *Quijote*, que iba además precedida de una introducción en la que se ponía al día la biografía de Cervantes y se ofrecía un completo y sensato comentario de la obra que rebatía las exageraciones Románticas, profusamente anotada y con tres apéndices como colofón. En la obra se daban la mano el afán por ofrecer una traducción exacta y fiel tanto en el vocabulario como en la sintaxis, con el de ofrecer una edición con riguroso aparato crítico para permitir un mejor entendimiento del texto. Este segundo pro-

pósito parece dominar en la traducción de Henry E. Watts publicada en 1888 en cinco volúmenes, uno más que la de Ormsby, lo que se explica porque el primero estaba dedicado a una extensa biografía de Cervantes que, junto a las notas y cinco apéndices sobre diferentes cuestiones, ofrecía a los estudiosos de la obra todos los conocimientos cervantinos disponibles y actualizados. Watts intentaría más tarde difundir a un público más amplio sus investigaciones rescribiendo su sesuda biografía, que se publicaría como *Life and Writings of Miguel de Cervantes* (c. 1895) y desaparecería por ello de una segunda edición de la traducción en cuatro volúmenes de ese mismo año; y un similar afán divulgativo había llevado también a Duffield a publicar en 1881 *Don Quixote: His Critics and Commentators*, un estudio descrito en la página del título como *A Handy Book for General Readers*. El año anterior había aparecido en la serie *Foreign Classics for English Readers* de la editorial Blackwood un volumen dedicado a Cervantes de la escritora Margaret Oliphant. Y en 1899 ve la luz el primer estudio iconográfico cervantino en inglés, *An Iconography of Don Quixote: 1605-1895*, de Henry Spencer Ashbee. Tales testimonios indican no sólo el clímax de la canonización del *Quijote* y su incorporación a la cultura inglesa que caracteriza la recepción victoriana, sino sobre todo el inicio de su estudio especializado, que culmina con su academización o incorporación al ámbito universitario. Este tiene lugar con la figura señera de James Fitzmaurice-Kelly, autor en 1892 de *Life of Miguel de Cervantes Saavedra* (que merecerá numerosos elogios, por ejemplo los de otro biógrafo de la época, Albert F. Calvert, en su *The Life of Cervantes* de 1905, y que se reeditará revisada en 1913 como *Miguel de Cervantes. A Memoir*) y profesor de la primera cátedra de español en suelo británico, la de la Universidad de Liverpool. En 1898 Fitzmaurice-Kelly publica *A History of Spanish Literature*, en 1898-99 produce en colaboración con Ormsby una edición crítica del *Quijote* y en 1901-1902 edita las obras completas de Cervantes en inglés (aunque sólo se publicaron siete de los doce volúmenes planeados). Con Fitzmaurice-Kelly arranca el cervantismo académico del siglo XX, pero éste hunde sus raíces en las dos últimas décadas del XIX.

Knowles ha descrito tales décadas como de una intensa actividad crítica preparatoria del tercer

centenario de 1905, añadiendo que apenas hay ejemplos notables de imitación. Todo depende de lo que consideremos como *notable*, pues ejemplos hay en abundancia. De hecho, se produce en las dos últimas décadas del siglo XIX una extraordinaria floración de obras que incorporan en su título la palabra *Quixote*, algo desconocido desde el fenómeno análogo del último cuarto del XVIII, y que, en conjunción con el cervantismo que acabamos de repasar, permiten hablar de un renacimiento cervantino finisecular que ha pasado desapercibido a la crítica, al igual que una buena parte de la recepción productiva del *Quijote* en la época victoriana. Sin duda, el ejemplo de McCarthy y su *Donna Quixote*, así como las tres traducciones mencionadas, tienen mucho que ver en la aparición de otras dos novelas protagonizadas por Quijotes filantrópicos olvidadas hasta el momento. La primera es *A Modern Don Quixote* (1889), de E. M. Alford, y gira en torno a las peripecias de Dudley Trevaine, un profesor de Oxford que, al recibir una herencia, da un giro radical a su vida y, guiado por un idealismo que es repetidamente calificado de quijotesco a causa de su carácter excéntrico (por inadecuado primero y por incomprendido después), la dedica a ayudar a los desfavorecidos, culminando con su ordenación como sacerdote. La segunda es *Quixote, the Weaver* [Quijote, el tejedor] (1892), de Catherine Grand Furley Smith, en la que el quijotismo se concibe igualmente como filantropía alienante, en principio no religiosa sino industrial, pues su protagonista es un empresario textil que, de forma altruista, pone en práctica sus ideas avanzadas y reformistas, pero ello le granjea la hostilidad de su entorno y lo acaba convirtiendo en una especie de Mesías industrial finalmente crucificado. En ambos casos se observa la atracción de la figura quijotesca a la órbita religiosa, el fenómeno que Ziolkowski ha denominado la “santificación de don Quijote” y cuyo mayor exponente decimonónico es *El idiota* de Dostoievski.

Además de los *Quijotes* de McCarthy, Alford y Smith, hay rastros cervantinos en otros territorios creativos. Huffman ha exhumado un relato publicado en 1887 en la revista *Temple Bar*, “A Russian Don Quixote, Being the Story of an Ugly Man” [Un Quijote ruso, siendo la historia de un hombre feo], firmado por Elsa D’Esterre-Keeling, que en cierta manera es otro testimonio de la san-

tificación de la figura quijotesca ya comentada. Algo semejante se observa en la introducción a la adaptación teatral de G. E. Morrison *Alonso Quixano, otherwise Don Quixote* [Alonso Quijano, por otro nombre Don Quijote] (1895), en la que Morrison afirma que Cervantes se sentó a escribir las payasadas de un lunático pero “no se levantó hasta que no había creado al Cristo de la ficción”. La insistencia tanto del prólogo como de la obra en la bondad del hidalgo es sintomática de la visión positiva dominante, que en este caso es abiertamente Romántica (o “reverencial”, como la califica el propio Morrison), tal vez por influencia del que pudo ser su modelo, *Don Quixote; or, The Knight of the Woeful Countenance. A Romantic Drama, in Two Acts* (1833), de George Almar, aunque Morrison no cita esta dramatización (y sí dos contemporáneas de las que no nos ha llegado testimonio escrito). Mancing ha dado noticia de *Sir Quixote of the Moors* [Sir Quijote de los páramos] (1896), la primera novela del que sería luego popular autor de *thrillers*, John Buchan, que narra las aventuras en Escocia de un caballero francés cuyo carácter quijotesco viene dado por su exacerbada y radical concepción del honor en un entorno carente del mismo y conducente a una decisión final que puede considerarse tanto triunfo del idealismo como alienación de la realidad. Si la conexión con la novela de Cervantes se hace aquí ya lejana, es casi inexistente en una obra que se escapa por poco del período victoriano, *A Burgher Quixote* [Un Quijote bôer] (1903), de Douglas Blackburn, obra ambientada en Sudáfrica y narrada por una figura muy similar a un pícaro que, sin embargo, se considera a sí mismo un Quijote, un testimonio indudable del proceso de lexicalización del personaje cervantino. Y es posible que aún queden por descubrir otros ejemplos de estos Quijotes lexicalizados en la época victoriana, como inducen a pensar los que he localizado recientemente en la Bodleian Library de Oxford y que se mencionan más abajo por pertenecer al siglo XX.

Curiosamente, en las obras de Morrison y Buchan (como en las novelas quijotescas de Alford y Smith) se observa la persistencia de la interpretación Romántica de la figura quijotesca que obvia importantes aspectos de su personalidad y de la obra, mientras la crítica especializada intentaba justamente lo contrario, dar cuenta de todos sus aspectos. En este sentido, anuncian el divorcio en-

Reino Unido. Don Quijote

tre la novela y el mito que caracteriza al siglo XX, o, en otras palabras, la forma en que el personaje ha cobrado vida propia más allá de la novela y ha generado un mito basado no sólo en el texto original sino en las sucesivas representaciones quijotescas de otros textos, particularmente la Romántica, que ha acabado suplantando a la novela. En la afortunada formulación de Canavaggio, el personaje se ha liberado del relato, del libro, para instalarse en el territorio del mito.

6. *La novela y el mito: Don Quijote en el siglo XX*

Es difícil ofrecer una visión de conjunto de la recepción cervantina en el siglo XX por la simple razón de que es esta la primera tentativa de hacerlo, a lo que hay que de unir la mayor escasez de estudios sobre este período y la falta de perspectiva o distancia suficientes. Aun con estas limitaciones, se puede afirmar que si lo característico de la época victoriana es una aspiración sintética, aunque dominada por la visión Romántica, tanto en la recepción reproductiva como en la productiva, en el siglo XX éstas tienden a separarse, de forma que la síntesis queda para la primera más que la segunda, aunque en ambos casos todavía pueden percibirse ecos de la visión Romántica. En el terreno productivo tiene lugar una apropiación de la figura quijotesca desde muy diferentes ámbitos y perspectivas, una utilización muy dispar y heterogénea de la novela cervantina aunque a veces también epidérmica o decorativa: la presencia cervantina es intensa y las referencias muy abundantes, pero la huella está más diluida y es menos profunda que en períodos anteriores. La visión cómica y burlesca –dura– queda definitivamente descartada y es sustituida por una visión trascendente tanto del personaje como de la novela, en cuanto que privilegia la dimensión seria o heroica –blanda– del primero y atiende a la significación para la posteridad literaria de la segunda, situándose en ambos terrenos más allá de las intenciones de Cervantes. Frente a ello, la recepción reproductiva, y en especial la procedente del ámbito universitario, lleva a cabo una profundización en la obra y una exploración de sus diferentes facetas, incluida la cómico-burlesca o intencional desaparecida de la creación, que parte de la crítica académica se ha empeñado en restaurar. Se ha producido así una separación entre la elucidación de la novela cervantina por parte de los cervantis-

tas y la elaboración del mito por parte de los creadores. Tal explicación, sin embargo, no deja de ser una simplificación, pues el mito ha influido en los comentarios, especialmente cuanto más alejados se encuentran del ámbito académico o más cercanos al creativo, y las creaciones no se han limitado a desarrollar el mito a través de nuevas figuraciones quijotescas, sino que han desarrollado también el arte cervantino de la novela en nuevos tipos de ficción. Por ello pueden discernirse dentro de la recepción productiva cervantina dos líneas básicas que nos envían a la misma polaridad entre el mito y la novela, aunque en una forma diferente, como quijotismo y cervantismo: la primera, más presente en la primera mitad de siglo, ve en don Quijote el antecedente de un tipo de heroísmo moderno; la segunda, característica de la segunda mitad, ve en Cervantes el progenitor de la novela posmoderna. La recepción del *Quijote* en la novela británica del siglo XX podría caracterizarse así por la presencia en ella de un cierto tipo de (anti)heroísmo quijotesco y de (meta)-ficción cervantina.

Los inicios del siglo XX ofrecen abundantes testimonios en la recepción reproductiva de una nueva forma de leer el *Quijote* que engloba las anteriores pero enfatiza la dualidad, ambivalencia y complejidad de la obra, al tiempo que privilegia su dimensión seria o trascendente, sin duda más cercana a la sensibilidad moderna, desde la que se atiende especialmente a la ironía cervantina, a los rasgos universales del ser humano representados en el quijotismo y al carácter de la obra como paradigma de la novela moderna. Se trata, en suma, de una lectura más atenta a la significación de la obra para el autor o lector del siglo XX que a su significado intencional. Ello puede observarse perfectamente en los comentarios de profesores universitarios pero no hispanistas o especialistas en Cervantes. En 1908 W. P. Ker pronuncia una conferencia sobre *Don Quijote* que se publicaría luego en el segundo volumen de sus *Collected Essays* (1925), en la que, partiendo del análisis del *Quijote* de Hegel como obra que al reírse de la caballería romántica preserva la esencia caballescaca bajo otras formas, insiste en la dualidad de la novela porque parodia el *romance* caballescaco al tiempo que lo conserva en el espíritu de don Quijote y en los relatos románticos intercalados, destacando la imposibilidad de reducir su varie-

dad y mezcla de tonos, líneas y actitudes a una sola. En un artículo publicado en 1916 y luego reimpresso en *Some Authors* (1923), Walter Raleigh parte de nuevo del propósito paródico de la obra para cuestionar acto seguido que fuera el único o principal y añadir que “el libro tiene tantas caras que toda clase de gustos o creencias pueden encontrar en él acomodo. Su alma es una ironía tan profunda que pocos de sus lectores la han explorado en profundidad”. A continuación analiza tal ironía y sus diferentes niveles, subrayando su doble filo que critica tanto al hidalgo loco como al mundo ruin, y hace lo mismo con la relación entre don Quijote y Sancho, afirmando que todos tenemos tanto una vena quiijotesca como otra panzaica y comparando a don Quijote con un santo. Finalmente Herbert Grierson, en un ensayo publicado en 1921 con el título de “Don Quixote, Some Wartime Reflections on its Character and Influence”, se centra en la dualidad Quijote-Sancho y la ambivalencia quiijotesca entre el loco y el héroe, aunque es este segundo término el que domina en un análisis en el que, como en Raleigh, se advierten claros ecos Románticos, caracterizando al hidalgo como santo y como el idealista ajeno a la realidad pero cuya fe no es capaz de destruir desilusión alguna. Grierson insiste de nuevo en su carácter representativo de la humanidad así como en una idea apuntada por Ker, la de que el *Quijote* trasciende las intenciones de su autor, siendo la primera novela moderna y el modelo de muchas posteriores.

Después de Grierson toma el relevo el cervantismo académico iniciado con la biografía de Fitzmaurice-Kelly, que intenta aportar el estudio especializado y la perspectiva histórica ausente en estos comentarios iniciales, aunque en diferente medida o con diferentes énfasis. Tras el libro pionero de William J. Entwistle, *Cervantes* (1940), aparece en 1962 uno de los cuatro o cinco libros capitales para el entendimiento cabal del *Quijote*, *Cervantes's Theory of the Novel*, escrito por Edward Riley. Riley parte del estudio contextual de las ideas sobre la narrativa vigentes en la época de Cervantes para acabar formulando una teoría de la novela basada en un brillante análisis crítico de la obra que, de nuevo, trasciende las intenciones y el contexto del autor. Esta combinación de rigor histórico pero también crítico con un interés por el género y por explicar la esencia del *Quijote* como

novela, evidente de nuevo en su *Don Quixote* (1986), puede también apreciarse en *The Halfway House of Fiction: 'Don Quixote' and Arthurian Romance* (1984), escrito por el sucesor de Riley en la cátedra de Edimburgo, Edwin Williamson. Otro discípulo de Riley, Anthony Close, desde su cátedra de Cambridge, y antes de él Peter Russell desde la de Oxford, reaccionaron contra lo que consideraban la tendencia imperante de proyectar en la obra cervantina ideas o enfoques ajenos a Cervantes e intentaron contrarrestarla en sus artículos y libros, especialmente en el estudio sobre los excesos hermenéuticos de la crítica cervantina que hunde sus raíces en la visión Romántica, *The Romantic Approach to Don Quixote* (1978), escrito por Close, quien recientemente ha formulado su visión del *Quijote* como obra fundamentalmente cómica en *Cervantes and the Comic Mind of his Age* (2000). Riley y Close son sin duda los dos cervantistas británicos más importantes del siglo XX y los representantes de dos formas de aproximarse al *Quijote* que trascienden el ámbito británico: desde el significado intencional y contextual o desde su significación más allá del mismo. En un sentido y sincero homenaje necrológico al profesor Riley publicado en la revista *Cervantes* (2002), Close comparaba esta diferencia con las que se producen entre don Quijote y Sancho: Riley creía que los molinos son tales considerados desde un punto de vista histórico, pero que el hecho de que la posteridad los hubiera visto como gigantes es parte de su significación potencial, mientras que para Close son exclusivamente molinos. La imagen es elocuente pero tendenciosa, pues asocia la visión de Riley con la locura quiijotesca. Teniendo en cuenta que esta visión está más próxima a la que ha dominado en la recepción cervantina del siglo XX, que en el ámbito no académico se ha decantado exclusivamente por los gigantes, tal vez es Close en su cruzada por restaurar la visión del pasado el que representa la tendencia quiijotesca. Así lo parecen confirmar los argumentos que contraponen Canavaggio, tras su largo recorrido por cuatro siglos de recepción, a este intento de reducir el sentido del *Quijote* al que tuvo para los primeros lectores de la obra.

Efectivamente, son opiniones como las de Ker, Raleigh y Grierson las que marcan la visión dominante en el siglo XX, y acentos similares pueden discernirse en los comentarios de una serie de

Reino Unido. Don Quijote

creadores durante la primera mitad de siglo. En un artículo publicado en 1901, "The Divine Parody of Don Quixote", el novelista y brillante polemista G. K. Chesterton vio en la tensión no resuelta o el equilibrio perfecto entre el misticismo quijotesco y el racionalismo panzaico una imagen perfecta de un mundo en el que compiten diferentes verdades que se contradicen, de la ambivalencia y la dualidad que caracterizan a la vida y la condición humana. El escritor de relatos fantásticos Arthur Machen dedica algunas páginas del ensayo en que formula su particular teoría de la literatura, *Hieroglyphics* (1902), a explicar los diferentes niveles de significado de *Don Quijote*, que van de la búsqueda de lo desconocido y el infinito a la parodia de los libros de caballerías, pasando por el conflicto entre lo temporal y lo eterno, lo corporal y espiritual. El poeta y traductor de la *Numancia* cervantina Roy Campbell, en su autobiográfica *Broken Record* [Anales incompletos] (1934), divide a la humanidad en Quijotes y Sanchos –la imaginación y la idea frente a la cosa y la ciencia– y se alinea con los primeros, aunque posteriormente reivindicará también a Sancho y reconocerá que éste es el componente fundamental de los seres humanos, particularmente de los ingleses, si bien todos llevan dentro un Quijote reprimido. El polifacético Wyndham Lewis compara a Cervantes con Shakespeare en su ensayo sobre este último, *The Lion and the Fox* (1927), porque en ambos se puede observar el mismo conflicto entre el espíritu caballeresco o místico medieval y el espíritu científico del mundo moderno, que Lewis encarna, respectivamente, en el león y el zorro que dan título al libro. Lewis también reivindica el análisis del *Quijote* del Romántico Schelling, según el cual la obra articula la dualidad del ideal y lo real, la vida y el sueño, y para quien el heroísmo quijotesco consiste en la devoción por una Idea a pesar de la derrota. Tal concepción está en la base del ensayo del poeta W. H. Auden titulado "The Ironic Hero: Some Reflections on Don Quixote" y publicado en la revista *Horizon* (1949), donde distingue el héroe quijotesco de otro tipo de héroes y lo caracteriza por su fracaso a la hora de imitar el modelo heroico caballeresco. El fracaso, sin embargo, deja intacta su fe en el mismo, lo que lo asemeja al santo cristiano, pues posee una idea que colisiona continuamente con el mundo empírico y lo conduce al sufrimiento y la derrota,

pero en la que persiste, a la que no renuncia, de la que nunca desespera.

El papel jugado por la traducción en el siglo XX a la hora de moldear la interpretación del *Quijote* ha sido menor que el de los comentarios o que el de traducciones anteriores, pero se caracteriza igualmente por el intento de adaptar la obra a la mentalidad de la época, si bien en términos lingüísticos más que culturales –si es que ambos pueden separarse– o, en otras palabras, utilizando un lenguaje contemporáneo pero sin renunciar al rigor traductológico que impusieron los traductores victorianos o, ya antes de ellos, Jarvis. Ello se aprecia particularmente en la traducción realizada por J. M. Cohen y publicada por la editorial Penguin en 1950, que fue la traducción de referencia para la segunda mitad de siglo en el Reino Unido, pues durante la primera se siguieron leyendo las victorianas y la de Robinson Smith. Ésta, habitualmente olvidada en los repertorios de traducciones al inglés, se publicó primero en Londres en fecha no declarada (posiblemente alrededor de 1910) con el título de *That Imaginative Gentleman Don Quijote de la Mancha*, pero en la biblioteca de la Universidad de Cambridge hay también una tercera edición de 1932, que cambia el título a *The Visionary Gentleman Don Quijote de la Mancha*, restituye las historias intercaladas (aunque no las poesías) suprimidas en la primera e identifica al traductor como miembro de la Hispanic Society of America, donde se localiza esta edición, lo que sugiere que Smith podría ser el primer traductor norteamericano del *Quijote*. Frente a Smith, un erudito cervantino que declara su deuda con Watts y Ormsby y se inscribe claramente en esa tradición victoriana (sigue incluyendo introducción, biografía de Cervantes, apéndices y abundantísimas notas), Cohen declara desde la primera página de *The Adventures of Don Quixote* su voluntad de reconciliar la fidelidad a Cervantes con la lengua inglesa del siglo XX, si bien a menudo es la primera la que sale perdiendo. La preocupación de Cohen por el lector ordinario o no especialista se observa también en su decisión de reducir al mínimo las notas a pie de página para no lastrar la lectura, justo lo contrario que en las traducciones victorianas, y en sus indicaciones sobre los aspectos de la obra que chocan con el gusto contemporáneo o sobre pasajes que podrían directamente saltarse, lo que, unido al he-

cho de ser la primera traducción publicada en formato de bolsillo, explica la amplísima difusión que ha tenido. Un propósito similar de adecuar la obra al lector del siglo XX era apreciable en las traducciones publicadas en la misma época en los Estados Unidos, en la de Samuel Putnam de 1949 (1953 en Gran Bretaña) y sobre todo en la del hispanista irlandés Walter Starkie de 1964 (de la que había aparecido ya una versión abreviada en 1954), que, pese a ser más rigurosa y posiblemente mejor que la de Cohen, tuvo una difusión menor, como se deduce del estudio de Allen. Otro hispanista, John Rutherford, es autor de la traducción que finalmente ha sustituido a la de Cohen en la misma colección de Penguin en el año 2000 (con una edición revisada en el 2003). Rutherford intenta recuperar la alegría perdida, es decir, la dimensión cómica de la obra que tuvo en las primeras traducciones y reivindicada por Russell y Close, frente a la solemnidad que ve en los traductores del XIX e incluso del XX influidos por la visión Romántica, pero con el rigor de éstos y sin los excesos de aquéllas. La de Rutherford está llamada a convertirse en la traducción de referencia del siglo XXI, aunque en dura competencia con las norteamericanas de Burton Raffel (1995) y, sobre todo, de Edith Grossman (2003, 2004 en Gran Bretaña), igualmente concienzudas y en inglés moderno.

El panorama de la recepción reproductiva del *Quijote* en el Reino Unido durante el siglo XX se completa con obras que en cierta manera comparan el mismo propósito divulgativo que las traducciones, pero que están a medio camino entre lo reproductivo y lo productivo. Se trata de dos libros que aparecen a mediados de siglo, separados por apenas tres años, *The Quest for Quixote* [En busca de Don Quijote] (1959), de Rupert Croft-Cooke, y *The Shadow of Cervantes* [La sombra de Cervantes] (1962), de D. B. Wyndham Lewis. Ambos pertenecen al género de los viajes cervantinos fundado por Inglis, es decir, del viaje por España con reminiscencias quijotescas, aunque más el primero, que sigue fielmente el itinerario de las tres salidas de don Quijote y va identificando los lugares de la obra, que el segundo, pues, aunque empieza como tal viaje por España, deriva pronto hacia la biografía de Cervantes, que es lo que ofrece básicamente en un formato muy original. Más recientemente, Nicholas Wollaston, en

Tilting at Don Quixote [Justando con Don Quijote] (1990), ha utilizado el patrón del viaje cervantino para contar, no la vida de Cervantes, sino la suya propia, que parece concebir en términos quijotescos, y Miranda France ha vuelto a utilizar el *Quijote* como guía de sus viajes por España en *Don Quixote's Delusions: Travels in Castilian Spain* (2001). A estas curiosas obras que hasta ahora no han sido tenidas en cuenta en el estudio de la recepción cervantina en el Reino Unido, puede sumarse un relato del novelista Anthony Burgess, "A Meeting in Valladolid" (1989) [Encuentro en Valladolid], incluido en el libro *The Devil's Mode*, en el que recrea una entrevista entre Shakespeare y Cervantes que podría haber tenido lugar en Valladolid en 1605 (durante la expedición de Lord Howard mencionada más arriba, una hipótesis ya formulada por Astrana Marín). Un encuentro similar tiene también lugar en la novela sobre la vida de Cervantes escrita por el norteamericano Stephen Marlowe (aunque publicada por vez primera en Londres en 1991), *The Death and Life of Miguel de Cervantes*, narrada por el propio Cervantes tras su fallecimiento y de un carácter mucho más imaginativo que las biografías novelizadas de Amelia Edwards en el siglo XIX y Raffaello Busoni en el XX, *The Man Who Was Don Quixote: The Story of Miguel de Cervantes* (Nueva York, 1958). Todas ellas ponen de manifiesto un renovado interés por la todavía hoy misteriosa vida de Cervantes, así como la emergencia de Norteamérica como centro privilegiado de los estudios cervantinos –algo de lo que dan también prueba las biografías de William Byron (1978), Melveena McKendrick (1980), o, más recientemente, Donald P. McCrory (2002), además de las traducciones ya reseñadas y de abundantísimas monografías académicas–. Sería posible describir la mayoría de estas obras como una extensión hacia el autor de la lectura mítica o mitificadora del texto cervantino que ha caracterizado la recepción productiva, y que puede apreciarse aún más claramente en las figuraciones quijotescas que los novelistas británicos han ido desgranando a lo largo del siglo XX.

Pese a la gran variedad y heterogeneidad de tales figuraciones, éstas tienen el común denominador de dar prioridad al héroe frente al loco, al idealismo frente a la inaptitud, aunque ésta es un elemento importante, pues introduce matices que

Reino Unido. Don Quijote

dan lugar a un tipo de héroe diferente y característico del mundo moderno, acaso porque es el único posible en él. El quijotismo se ha convertido en el siglo XX en paradigma de una forma de heroísmo moderno que se distingue del tradicional por su inadecuación y/o alienación y porque desemboca en derrota y fracaso, lo que hace de los ideales heroicos una cuestión de voluntad o de fe. Tal heroísmo es una elaboración del mito quijotesco porque parte de la visión Romántica más que de la cervantina, como se observa especialmente en una serie de obras que no crean figuraciones sino que hacen uso de la figura quijotesca original (desenterradas del olvido por Mancing en su *Cervantes Encyclopedia*, una valiosa fuente de referencias cervantinas en la literatura en lengua inglesa, especialmente para el siglo XX). Ello ocurre en la adaptación dramática de Mabel Dearmer *Don Quixote: A Romantic Drama*, publicada en 1916 pero escrita antes de la muerte de su autora en 1915; en la apoteosis literal del hidalgo en el relato de Kenneth Morris "The Last Adventure of Don Quixote" (1917); o en las apariciones episódicas de don Quijote en la obra de teatro de J. B. Priestley *Johnson over Jordan* [Johnson sobre el Jordán] (1939) y en la novela *Catalina* (1948) de Somerset Maugham. Todas comparten una visión heroica o romantizada de la figura quijotesca, que es la que sirve también de base a las figuraciones, que llevan a cabo un desplazamiento de tal figura al desposeerla de sus rasgos quijotescos literales, como ocurría ya en la época victoriana (aunque el hiato entre figura y figuración tiende ahora a ser más grande), y al desarrollarla en direcciones propias del siglo XX (añadiendo ese nuevo énfasis en la alienación, el fracaso y la fe que tan bien explica Auden). Tales direcciones pueden reducirse a dos, una más subjetiva o existencial y otra más ideológica o social, que se corresponden en términos generales con las tendencias modernista y antimodernista (realista) en la literatura inglesa del siglo XX.

El héroe quijotesco paradigmático de la primera es tal vez el personaje que da nombre a la novela de Joseph Conrad, *Lord Jim* (1900). La vocación marinera de Jim es fruto de la lectura y de su imaginación, que le hace verse realizando todo tipo de hazañas y actos de valor y sacrificio como los que ha leído; sin embargo, cuando, finalmente, ávido de aventuras en las que cumplir sus expec-

tativas literarias y sus ilusiones románticas, se hace a la mar, ni la realidad ni, lo que es peor, él mismo, están a la altura de sus sueños. Jim falla cuando llega la oportunidad de demostrar su valor y arrastra ese fallo como una cruz durante el resto de su vida, como un fantasma en gran medida producto de su idealismo y sentido del honor, que antes convertía la realidad en un sueño y ahora en una pesadilla, y que acaba destruyéndolo, pese a que consigue redimirse. El carácter quijotesco de Jim viene dado por el fracaso de sus aspiraciones románticas, combinado con el vínculo literario de las mismas y con la alienación de la realidad a que dan lugar, creando así una concepción del quijotismo como heroísmo fallido, como fracaso y naufragio, y una transformación del héroe quijotesco desilusionado del XIX en el fracasado del XX. Un año antes, Conrad había explorado en *Heart of Darkness* [El corazón de las tinieblas] un similar idealismo caído pero que, en lugar de redimirse tras la caída, se hunde más y deriva hacia la locura. Kurtz viaja al Congo guiado por su altruismo filantrópico, como sugiere un informe escrito por él, pero en algún momento renuncia a ello y es presa de la demencia y la barbarie en que aparece sumido al final. Además de esta condición de idealista frustrado que no es capaz de poner en práctica sus ideales, se ha comparado también a Kurtz con don Quijote por la naturaleza paradójica de su locura, en la que la elocuencia aparece emparejada con la demencia, o por su devoción a una dama cuya idealización e incorporeidad recuerdan a Dulcinea. Kurtz está más cerca del Quijote anti-heroico que del héroe quijotesco, y ése es también el caso del cónsul Geoffrey Firmin de la novela *Under the Volcano* [Bajo el volcán] (1947), en la que Malcolm Lowry da otra vuelta de tuerca al idealista alienado y sobre todo frustrado de Conrad. Firmin es un Jim que no se redime, y de hecho se lo compara con él por un oscuro incidente marítimo durante la guerra que empañó su brillante pasado al servicio del Imperio Británico y lo llevó a un similar consejo de guerra; o un Kurtz alcoholizado en vez de demente, pues efectivamente el alcoholismo es el equivalente de la locura quijotesca en cuanto que distorsiona su percepción de la realidad (alucinaciones incluidas) y lo aliena de los que lo rodean, sus amigos y su mujer, Yvonne, que intentan salvarlo del naufragio existencial que describe la novela. A

diferencia de Conrad, Lowry subraya la conexión cervantina salpicando la novela de alusiones a Cervantes y don Quijote, algunas referidas al cónsul, quien tiene una figura del hidalgo en su casa y se ve a sí mismo en tales términos, así como creando otros personajes quijotescos, sobre todo el padre de Yvonne, un proyectista quimérico, fracasado y demente, uno más de los personajes derrotados que pueblan la novela y con los que Lowry espesa su visión del quijotismo como naufragio. En este sentido, es sintomático lo que pasa con el Quijote femenino en la obra de teatro de William Gerhardt *Perfectly Scandalous* [Perfectamente escandaloso] (1927), cuya protagonista, Mrs Brandon, es una mujer de cincuenta y siete años a la que un personaje describe como *Donna Quixot* porque necesita hacer cosas tontas e inútiles y a la que se caracteriza como una persona anticuada y fuera de lugar, inmersa en una cruzada moral contra el vicio y otros males de los tiempos modernos. Poco a poco, sin embargo, va apareciendo su desencanto y desilusión, su desolación y amargura por la esterilidad y el fracaso de su vida, que ha pasado defendiendo quijotesca y diferentes causas y ha desembocado en la soledad, como explica antes de morir en una escena que hace pensar en la muerte de don Quijote.

Los personajes de ciertas novelas de Wyndham Lewis como *Tarr* (1918), *The Revenge for Love* [La venganza por amor] (1937) y *Self Condemned* [Autocondenado] (1954) son calificados de quijotescos por su carácter de soñadores e idealistas maltratados por la realidad y condenados a la derrota o el aislamiento, pero también por su condición de defensores de causas en diferentes ámbitos –artístico, político-bélico o intelectual, respectivamente– frente a un mundo hostil que es el blanco de la crítica. Ocupan por ello un lugar intermedio entre las figuraciones de la tradición modernista y las de la antimodernista, no centrada tanto en la subjetividad quijotesca como en el mundo al que ésta se enfrenta. En esta tradición la figura quijotesca representa determinadas ideas o causas en conflicto no sólo con la realidad sino con una sociedad específica, y es utilizada para comentar condiciones históricas, cuestiones ideológicas o problemas sociales, por lo que sus antecedentes no se encuentran tanto en el Quijote Romántico como en su transformación victoriana influida por la visión del XVIII y en particular por

la figura del humorista amable, cuya huella se sigue así dejando sentir en el siglo XX. Su primer exponente aparece en una novela de Chesterton que deja clara su naturaleza quijotesca desde el título mismo, *The Return of Don Quixote* [El regreso de Don Quijote] (1925-26). El excéntrico y benevolente bibliotecario Michael Herne, que pasa su vida entre libros y en medio de eruditas investigaciones, y al que se identifica con don Quijote de forma explícita desde su presentación física, adopta la quijotesca misión de restaurar el pasado y los valores caballerescos de la Edad Media frente a la deshumanización y mecanización del mundo moderno. Chesterton presenta tal tarea como algo positivo y valioso, pero muestra también conciencia de sus límites o carencias, por lo que coloca junto a Herne el contrapeso irónico de Douglas Murrell, creando así una dicotomía entre medievalismo romántico y escepticismo moderno, aunque ambos comparten un común sustrato quijotesco. Al final de la obra, Herne decide lanzarse a los caminos de Inglaterra a lomos del caballo de un carruaje y vestido de caballero con su lanza en la mano, dispuesto a ser un nuevo Quijote del siglo XX, y en compañía de un Murrell que se hace llamar Sancho Panza. Este final es aún más significativo si tenemos en cuenta que es también el final de la carrera de Chesterton como novelista, pues esta fue su última novela (aunque todavía publicaría libros de narraciones más cortas); y lo es todavía más si se añade que había empezado tal carrera con otra pareja cervantina, la conformada por Wayne y Quinn en *The Napoleon of Notting Hill* [El Napoleón de Notting Hill] (1904), su primera novela publicada, donde tales personajes representan la tensión entre idealismo y realismo que será una constante de su obra y cuyos orígenes cervantinos se explicitan en el título de su última novela.

En otra novela quijotesca, *Monsignor Quixote* (1982) de Graham Greene, el caballo es sustituido por el seiscientos y medievalismo por catolicismo para contarnos los viajes del padre Quijote, cura del Toboso y descendiente directo del hidalgo, al que se caracteriza de nuevo por su ingenuidad, benevolencia e idealismo, y del ex-alcalde comunista del pueblo, Enrique (apodado Sancho) Zancas, unos viajes en los que se recrean numerosos motivos, episodios y personajes cervantinos, de forma que la novela puede considerarse la actuali-

Reino Unido. Don Quijote

zación más completa del *Quijote* en el siglo XX. En el curso de los mismos, se produce un diálogo continuo entre los dos personajes, en el que discuten sobre diferentes temas desde sus respectivas creencias y visiones de mundo (en gran medida las de las dos Españas que se enfrentaron en la Guerra Civil) y en virtud del cual éstas son cuestionadas. Tal cuestionamiento nace tanto del punto de vista del otro como de la propia heterodoxia de cada uno, que se escapa al carácter monolítico y autoritario de las ideologías que en principio representan, sobre todo en el caso del padre Quijote, que desafía la autoridad del obispo y cuestiona así la dimensión institucional de la Iglesia. La idea que orienta la novela de Greene, como explica Ziolkowski, es que, en un mundo sin religión y sin fe, ésta se ha convertido en una forma de quijotismo, sobre todo si es vivida de manera pura y al margen de la jerarquía, si se rige por principios morales y no por normas institucionales. Greene, como Chesterton antes, recupera la dimensión cómica y dialógica del *Quijote* al servicio de la crítica social y la discusión de ideas, y eso mismo puede observarse en la novela quijotesca de John B. Priestley, *The Image Men* [Los hombres de la imagen] (1968), protagonizada por una cervantina pareja, Cosmo Saltana y Owen Tuby. A través de sus andanzas por Inglaterra en pos de la quimérica creación de un Instituto de Imaginística Social, se satiriza la sociedad de la época, y su raigambre cervantina se hace explícita por el hecho de que el primero lleva siempre consigo una copia de la obra de Cervantes en español.

La presencia de parejas inspiradas por la de don Quijote y Sancho en las novelas de Chesterton, Greene y Priestley (también en *The Childermass* [Los santos inocentes] (1928) de Wyndham Lewis, donde aparece la pareja formada por Pullman y Satters), ausente en Conrad, Lowry y Gerhardie (o en las otras novelas de Lewis), apunta a una representación dialógica de la realidad, es decir, a través del diálogo de visiones antagónicas o alternativas, que nos lleva más allá –o más acá– del mito para devolvernos al terreno de la novela. En este terreno, la huella cervantina no consiste en la presencia de una figuración quijotesca deudora de figuraciones previas sino de una concepción novelesca que remite a Cervantes, y ello se observa en la que es tal vez la novela más importante del siglo XX, *Ulysses* (1922), donde James Joyce no

recrea el mito quijotesco sino el del personaje homérico, pero lo hace desde postulados cervantinos. La obra nos da la pista a seguir cuando, en el curso de la sección novena, un grupo de intelectuales habla de la posibilidad de escribir un *Quijote* irlandés, haciéndose así eco de las ideas de John Eglinton, quien efectivamente sugirió en uno de sus escritos a Cervantes como ejemplo a seguir para un poema cómico-épico en prosa ambientado en Irlanda. Eglinton no fue el único que durante el renacimiento literario irlandés de principios del siglo XX vio en el *Quijote* un paradigma tanto literario como nacional para la Irlanda emergente. Así lo hizo también, por ejemplo, Lady Gregory, para quien la auténtica identidad irlandesa estaba formada por el binomio Quijote-Sancho, es decir, por una simbiosis del idealismo asociado a la tradición gaélica, aristocrática y heroica (que ya había caracterizado de modo quijotesco a principios del siglo XIX Lady Morgan en *The Wild Irish Girl: A National Tale*), con el sentido común y el realismo del pueblo irlandés ordinario. Esta idea aparece reflejada en su adaptación dramática del *Quijote*, *Sancho's Master* [El señor de Sancho] (1927), en la que transforma la obra cervantina en una metáfora de la dominación colonial británica sobre Irlanda, especialmente a través de los episodios en el palacio de los Duques, donde tanto el idealismo como el realismo de don Quijote y Sancho –del pueblo irlandés– son ridiculizados por el poder –colonial– de los Duques. Pero es el *Ulysses* de Joyce, escrito lejos de Irlanda, el auténtico *Quijote* irlandés en el que efectivamente se lleva a cabo una yuxtaposición de lo ideal y lo real, aunque no al servicio de la causa identitaria o nacionalista, sino para crear la novela paradigmática de la modernidad literaria. Joyce sigue el patrón cervantino, en primer lugar, por la forma en que sumerge un modelo épico-romántico, en este caso la *Odissea*, en una realidad contemporánea prosaica y vulgar, y se inscribe así en esa tradición de épica cómica en prosa que arranca de Cervantes y se desarrolla luego con Fielding o Thackeray, consistente en el tratamiento anti-heroico y anti-literario de un modelo heroico-literario, para afirmar así las diferencias entre éste y la realidad histórica; en segundo lugar, por la forma en que hace dialogar dos visiones de mundo que pueden calificarse de quijotesca y panzaica, la de Stephen que representa la idea, el intelecto, la literatura, y la de Bloom

que gira en torno al cuerpo, los sentidos, la vida, aunque no de forma dialogal, sino por medio de la alternancia de sus monólogos interiores. El perspectivismo cervantino se transforma en el modernista, que presenta la realidad escindida en diferentes percepciones subjetivas de la misma y postula así su carácter relativo y fragmentario, culminando con ello un largo camino iniciado en el *Quijote*. La afinidad con la novela cervantina es muy profunda, pero no es evidente a primera vista por la enorme distancia que marcan las innovadoras técnicas narrativas de Joyce, lo que explica que apenas haya sido comentada.

En *Ulises*, además, aparecen una serie de estrategias metaficcionales que son diferentes a las cervantinas, pero que ponen igualmente al descubierto el artificio y la ficcionalidad del texto, y que anticipan por ello las que caracterizarán a la novela posmodernista. Uno de los primeros exponentes de este tipo de novela fue de nuevo un irlandés, Samuel Beckett (amigo personal y en cierto modo discípulo de Joyce), aunque escribió la mayor parte de su obra en francés. Las afinidades entre Beckett y Cervantes pueden cifrarse, además de en esta dimensión metaficcional, en el gusto por la subversión paródica de las formas y géneros narrativos previos, el tratamiento de temas como la locura, la monomanía y la disolución de la realidad, o el empleo del viaje, el diálogo y la pareja de personajes con visiones discrepantes pero complementarias como patrones narrativos recurrentes. Estas analogías pueden rastrearse especialmente en novelas de Beckett como *Murphy* (1938), *Molloy* (1951), *Malone Meurt* (1951), *L'Innommable* (1953), *Watt* (1953) o *Mercier et Camier* (escrita en 1946 pero publicada en 1970), aunque algún crítico ha detectado su presencia también en su obra dramática *En attendant Godot* (1953), por la que es más universalmente conocido; pero, de nuevo, no son explicables por el préstamo o la influencia directa, sino que son el testimonio de la transformación del *Quijote* en un paradigma literario o narrativo, en la novela paradigmática del siglo XX, cuyo patrón puede discernirse tras autores tan dispares y alejados de Cervantes como Joyce y Beckett. Y en este sentido de paradigma novelístico, Cervantes es el modelo indiscutible de la metaficción posmoderna escrita en la segunda mitad del siglo XX.

Así lo reconoce el novelista David Caute en un

ensayo titulado *The Illusion* (1971), que es la segunda parte de una trilogía titulada *The Confrontation* y en cuya significación para la recepción posmoderna del *Quijote* no se ha reparado hasta el momento. Caute cuestiona la tradicional alianza entre arte comprometido y realismo literario para postular un arte político pero también experimental, que utilice recursos de distanciamiento al servicio de una escritura dialéctica (la influencia de Brecht es indudable), e invoca el ejemplo de Cervantes en el capítulo final sobre la novela dialéctica. Ahí afirma que “la primera piedra de la novela moderna es una de las obras maestras de la alienación dialéctica”, y lo demuestra mediante un breve análisis de las estrategias metaficcionales del *Quijote*, particularmente la interrupción de la historia y la intrusión autorial en el capítulo 9, a través de la cual “Cervantes se las arregla para recordarnos, mientras mantiene descaradamente lo contrario, que Don Quijote es una criatura de ficción”. Caute, tras citar a Fielding y Sterne como autores que escribieron en esta tradición, pone como ejemplo del resurgimiento de la misma en el siglo XX a John Fowles y su novela *The French Lieutenant's Woman* [La mujer del teniente francés] (1969), y cita la interrupción de la historia y la intrusión autorial del capítulo 13, en la que se desvela que Sarah, la protagonista, y todos los demás personajes, son criaturas de ficción. Caute explicita así la conexión entre el *Quijote* y la novela autoconsciente posmoderna, una conexión que, en el caso de Fowles, se ve reforzada por otros rasgos cervantinos del narrador de tal novela así como por los rasgos quijotescos de sus protagonistas femenino y masculino (vía Flaubert y Dickens). Pero, aparte de Fowles, hay pocos ejemplos significativos de metaficción que hagan referencia directa o indirecta a Cervantes: tan sólo la novela que forma la tercera parte de la trilogía de Caute, *The Occupation* (1971), que es la puesta en práctica de las teorías formuladas en *The Illusion*, pero en la que las referencias cervantinas son poco significativas; y la de L. P. Hartley, *The Love-Adept* [El Adepto al amor] (1969), en la que, a la inversa, la referencia cervantina (rescatada, una vez más, por Mancing) es fundamental pero la novela es poco significativa. Ésta cuenta la historia de un novelista, James Golightly, quien, inseguro sobre el final de la novela que ha escrito, invoca a Cervantes como ejemplo de final improvisado o casual pero cohe-

Reino Unido. Don Quijote

rente, para formular así una teoría sobre los finales narrativos que se pone en práctica en el final de ambas novelas (la de Gollightly y la de Hartley), entre las que existen numerosos paralelismos. Por supuesto, la alargada sombra de Cervantes se proyecta sobre muchas novelas británicas que utilizan estrategias metaficcionales, pero, a diferencia de lo que ocurre en Norteamérica, el parentesco no suele ir avalado por la cita o la huella cervantina. Algo similar ocurre con un tipo de Quijote posmoderno, también prefigurado en la Sarah de la novela de Fowles, que construye textualmente la realidad utilizando la literatura de la que es lector o autor, que se fabrica identidades o mundos a través de diferentes tipos de discurso o de textualidad, con los que urde ficciones sobre sí y sus circunstancias, y del que hay ejemplos en personajes de novelas de la segunda mitad del XX –tal vez las más conocidas y representativas sean las de David Lodge, y en particular *Therapy: A Novel* (1995)–. Aunque a ninguno se lo relaciona con don Quijote, no es descabellado afirmar que éste ofrece un modelo no sólo para el individuo *alienado* típico del Modernismo, sino también para el individuo *textualizado* del Posmodernismo, lo que refuerza su carácter de paradigma universal no sólo como novela sino también como mito.

Junto a este qui jotismo que no se nombra pero está ahí y que es la aportación más distintiva y valiosa del siglo XX, se puede citar otro que se nombra pero es poco significativo, el de los protagonistas de una serie de obras hoy olvidadas, que se califican de Quijotes en el título de las mismas pero que hasta el momento no han aparecido en ningún repertorio ni han sido estudiados. A primera vista se trata de textos con poca conexión con Cervantes, salvo en su uso del término en que se ha lexicalizado el qui jotismo, una tendencia cuyos orígenes se remontan a finales del XIX y que continúa a principios del XX con *A Quixotic Woman* (1905) de Isobel Fitzroy, *Quixote of Magdalen* (1909) de Mary Joan H. Kernahan, *South Sea Foam: The Romantic Adventures of a Modern Don Quixote in the Southern Seas* (1919), de A. Safroni-Middleton, o *A Quixote against his Will* (1933) de Annabel Lee. Don Quijote también aparece en los títulos de poemarios, por ejemplo en *Don Quixote and other Sonnets* (1924) de Grace Tollemache, *Don Quixote and other Poems* (1939) de D. S. Savage, y

Quixotic Perquisitions (1939) de George Reavey. De entre este corpus de *títulos* qui jotescos, sobresalen dos obras breves por razones opuestas. Una es el relato titulado “The Quixotes”, publicado en enero de 1932 por R. C. Hutchinson (y que dará título a la edición de los cuentos completos de este autor en 1984), porque en él aparece una concepción dieciochesca del qui jotismo, pues se enuncia de forma explícita como el seguimiento fanático, intransigente y orgulloso de una idea o *sistema* a cualquier precio, incluido la deshumanización, el fracaso y la destrucción propia o del otro, y se ilustra mediante un padre y un hijo (lo que de nuevo es un eco de textos anteriores vistos más arriba). El otro, al contrario, ofrece una actualización tan original del qui jotismo que éste puede pasar desapercibido pese al título, “The New Quixote”, una comedia en un acto escrita por el conocido dramaturgo Michael Frayn, representada con otras tres del mismo autor en 1970 como *The Two of Us*. A su protagonista, de manera análoga a don Quijote (quien en función de sus lecturas caballerescas reconoce el *romance* escondido bajo las apariencias de la realidad), le es revelada gracias a la lectura de Freud la realidad reprimida que se esconde bajo las apariencias del comportamiento humano, de manera que interpreta los actos y las palabras de los demás como lo contrario de lo que aparentemente significan. En estas circunstancias, la realidad pierde su estabilidad para convertirse en oscilante, sobre todo cuando la Dulcinea de la historia se apropia de la estrategia qui jotescas en su beneficio (como hacían algunos personajes del *Quijote*) y moldea a su antojo la realidad, que se disuelve y es reemplazada por la textualidad, por el discurso que la construye y desconstruye, para perplejidad del nuevo Quijote. La obra aborda así un tema propio de la posmodernidad y, aunque Frayn lo trata de manera distanciada y cómica, el resultado es el único Quijote posmoderno británico que declara su filiación cervantina de forma inequívoca.

Finalmente, hay otras tendencias de la escritura posmoderna que han evocado o utilizado también a Cervantes. Salman Rushdie salpica de referencias cervantinas su novela *The Moor's Last Sigh* [El último suspiro del moro] (1995), en lo que es no sólo un homenaje a Cervantes sino también una forma de sugerir que el tipo de escritura híbrida que Rushdie practica, en la que se dan la

mano Oriente y Occidente, lo real y lo maravilloso, la historia y las ficciones del pasado —es decir, las dualidades que caracterizan a la literatura poscolonial, el realismo mágico y la intertextualidad posmoderna, respectivamente—, tiene su primer precedente en la dualidad sobre la que se funda el *Quijote*, la realidad histórica de la España del XVII relatada por un imposible y mentiroso historiador arábigo y el mundo maravilloso de los libros de caballerías evocado intertextualmente como si fuera real. La reescritura de textos canónicos desde otros puntos de vista es otra corriente posmoderna que se deja sentir en la obra de James Saunders, *The Travails of Sancho Panza: A Play for the Young* [Las tribulaciones de Sancho Panza] (1969), que es una adaptación dramática del *Quijote*, pero dando prioridad al punto de vista de Sancho, que se erige en protagonista, con toques adicionales del absurdo y de temática contemporánea. Y Robin Chapman ha hecho algo parecido con el punto de vista de la Duquesa en *The Duchess's Diary* [El Diario de la Duquesa] (1980), convirtiéndola en un personaje histórico en el que supuestamente se inspiró Cervantes y en cuyo diario narró la estancia de éste en su palacio, jugando así a diluir los límites entre historia y ficción, un juego muy posmoderno pero también muy cervantino. Esta combinación de la vida de Cervantes con los personajes históricos en que supuestamente se inspiró para escribir el *Quijote* debió de servir de inspiración a Julian Branston para su primera novela, *The Eternal Quest* (2003, 2005 en Estados Unidos, con el título *Tilting at Windmills*). En ella narra las aventuras del supuesto modelo de don Quijote (igualmente loco pero investido con un aura sobrenatural que parece ampararlo, otorgarle lucidez en sus juicios y dirigir sus acciones) de manera paralela a las de Cervantes mientras escribe el *Quijote* (que incluyen de nuevo una relación con una atractiva y poco creíble aristócrata, en este caso una marquesa), para hacer converger ambas líneas al final, cuando el hidalgo ayuda a salvar a Cervantes de las maquinaciones de un rival literario. Chapman ha vuelto al *Quijote* en su última novela, *Sancho's Golden Age* (2004) [La Edad Dorada de Sancho], para ofrecernos el punto de vista de dos personajes aún más marginales que la Duquesa, Rocinante y el Rucio, a través del cual se narra, siguiendo un método dialógico evidentemente inspirado en Cervantes, lo

acaecido tras la muerte de don Quijote, las andanzas de Sancho y el barbero como pastores en Sierra Morena y la historia de Sanchica. La de Chapman es también una novela autoconsciente en la más pura tradición cervantina y esa autoconciencia se dirige en ocasiones al *Quijote* mismo. En una reflexión sobre su modernidad, Chapman habla de la realidad oscilante y de la forma en que Cervantes crea un sólido mundo material para luego cuestionarlo a través de la visión de don Quijote, introduciendo la duda en el lector como la introduce en Sancho, convirtiendo el mundo en una pregunta imposible de contestar y la ambigüedad en la única certeza: “las aventuras de Don Quijote de la Mancha son el relativismo campando a sus anchas”, escribe Chapman. Y añade que, no contento con esto, Cervantes introduce algo aún más subversivo, pues socava la realidad del mundo que está creando al inventar el concepto de “autoría no autoritaria”: a partir del capítulo 9 la historia es narrada por un mentiroso, traducida por encargo y editada por una figura tras la que se esconde el autor, para luego ser leída antes de que esté concluida por sus propios protagonistas. Así es como, a principios del siglo XXI, Chapman sintetiza en su novela tanto de forma teórica como práctica los dos ejes esenciales de la visión del siglo XX sobre el *Quijote* como novela paradigmática, su carácter dialógico y su dimensión autoconsciente, de los que resulta esa concepción relativa y escéptica de la realidad.

Con Chapman termina, por el momento, la historia de las andanzas de don Quijote en tierras británicas, una trayectoria que va de la visión dura del siglo XVII que lo considera un bufón ridículo sólo apto para la farsa a la blanda del Romanticismo que lo transforma en un héroe admirable de dimensiones trágicas y simbólicas; el siglo XVIII, primero con la interpretación que reconoce la sátira seria tras la comedia, y luego con la que reconoce al héroe noble y amable tras el bufón, actúa como transición entre ambas visiones; y finalmente son combinadas y sintetizadas durante el resto del siglo XIX y el siglo XX con diferentes énfasis y en diferentes proporciones, aunque casi siempre con el dominio de la blanda sobre la dura. Los cien años que van de 1740 a 1840 pueden considerarse la edad dorada del *Quijote* en el Reino Unido, pues la obra no sólo se consolida como un

Reino Unido. Don Quijote

clásico y se naturaliza como parte de la cultura inglesa, sino que además da lugar a una enorme cantidad y variedad de respuestas, tanto en lo productivo como en lo reproductivo, constituyéndose así en un crisol en el que de una u otra manera está incluido todo lo de antes y todo lo de después. En esta época, además, la obra cervantina, que había empezado leyéndose como un *romance* similar a los que parodia, tras pasar por el teatro, donde debuta en un papel cómico, y la sátira, donde por vez primera es tomada en serio, se convierte en modelo para los novelistas que harán de ella el paradigma de la novela moderna y se transforma en el mito que al irse alejando poco a poco del libro ha llegado a ser independiente de él. Naturalmente, esta visión de conjunto es una simplificación de la complejidad de la realidad literaria, en la que hemos visto cómo visiones emergentes conviven con otras dominantes o con las residuales que ya lo han sido. Pero, si algo llama poderosamente la atención a lo largo de los cuatrocientos años que van de Beaumont a Chapman, es la adaptabilidad y versatilidad del *Quijote*, del que sucesivas tendencias o movimientos literarios y culturales británicos se han ido apropiando para sus fines, dando lugar a una sucesión de interpretaciones de la novela y de elaboraciones del mito de increíble y fascinante riqueza. El *Quijote* tiene algo que decir a todos y todos sacan partido de él.

Adenda (2006)

Con las pruebas de imprenta de esta ya larga entrada corregidas, ha aparecido una tercera novela de tema cervantino escrita por Robin Chapman, *Pasamonte's Life* (2005), que conforma así lo que se denomina ya en la contraportada de la misma *trilogía del Quijote*. Después de la Duquesa y las monturas de la pareja cervantina, ahora le toca a Ginés de Pasamonte ofrecer su punto de vista en un relato autobiográfico que posee dos partes bien diferenciadas: una primera en la que se cuentan todas las peripecias vitales de Pasamonte anteriores al encuentro con el hidalgo –una autobiografía picaresca al uso que incluye diferentes trabajos y aventuras– y una segunda en la que se reescriben los episodios quijotescos en los que figura Pasamonte (los galeotes, el robo del rucio, el retablo de maese Pedro). Si en la entrega previa Chapman ofrecía una continuación o *secuela* y en la primera una *precuela*, ahora realiza una ampliación

desde dentro de la historia que, como en los casos anteriores, acaba siendo más un homenaje que una subversión o cuestionamiento del universo cervantino. Si a la novela de Chapman se añaden las recientes traducciones norteamericanas de Tom Lathrop (2005) y James H. Montgomery (2006), no hay prueba mejor de la inagotable productividad y la permanente vitalidad del *Quijote*, que seguramente habrá hecho obsoleto este estudio cuando llegue a manos del lector. En el tiempo que medie entre esta revisión y su publicación, aparecerán sin duda nuevas obras cervantinas, poniendo así de manifiesto una de las grandes verdades enunciadas en el *Quijote* y en la tradición cervantina que inaugura: la realidad sobrepasa siempre nuestros quijotescos –o shandianos– esfuerzos por atraparla mediante la literatura y la escritura.

Adenda bibliográfica (2016)

En los más de diez años transcurridos desde la redacción de este artículo, que tuvo lugar durante el cuarto centenario de la aparición de la primera parte del *Quijote*, hasta su publicación, que parece algo más cercana desde este mes de abril en que celebramos el cuarto centenario del fallecimiento de su autor, las principales novedades se han producido en el terreno de la crítica más que en el de la creación. En este último de las fuentes primarias hay que registrar una nueva aportación del autor que se ha convertido en el referente de la reescritura posmoderna del *Quijote*, Robin Chapman. En el 2011 apareció *Shakespeare's Don Quixote*, su reconstrucción del *Cardenio* perdido de Shakespeare y Fletcher, con la peculiaridad de que tanto estos como Cervantes asisten a una representación imaginaria del mismo y sus diálogos no tienen desperdicio. Unos años antes, Colin Teevan y Pablo Ley habían adaptado la novela cervantina a los escenarios en una obra titulada simplemente *Don Quixote* (2007), y en el momento de escribir estas líneas en 2016 la Royal Shakespeare Company acaba de poner en escena otra adaptación con el mismo título, esta vez de la mano de James Fenton y acompañada de canciones. Parece cumplirse así la costumbre de producir una adaptación teatral del *Quijote* al menos una vez por década iniciada en los ochenta con el *Don Quixote* de Keith Dewhurst (1982) y continuada luego por el de Jim Sperinck (1991).

En lo que a las fuentes secundarias se refiere, y respetando el criterio seguido en la bibliografía de esta entrada, esto es, dejar de lado los demasiado numerosos estudios sobre Cervantes y un autor específico (muchos de los cuales, además, aparecen en las voces individuales correspondientes) para centrarnos exclusivamente en estudios de conjunto (un período más o menos largo, varios autores u obras), hay que dar fe de la aparición de un abundante número de libros sobre la recepción de *Don Quijote* en el Reino Unido, bien como tema exclusivo, bien en el contexto de su recepción europea y hasta universal.

Entre los primeros destacan el valiosísimo inventario de referencias a la obra recopilado por D. B. J. Randall y J. C. Boswell, *Cervantes in Seventeenth-Century England: The Tapestry Turned* (Oxford, 2009), las recopilaciones de artículos de diferente autoría editadas por J. M. Barrio y M. J. Crespo (*La huella de Cervantes y del "Quijote" en la cultura anglosajona*, Valladolid, 2007) y por J. A. Garrido (*The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in Britain*, Londres, 2009), así como la monografía de M. Borham *Quijotes con enaguas* (Valencia, 2015). Entre los segundos es obligado empezar, a causa de su amplitud y extensión, por los cuatro volúmenes compilados por H. C. Hagedorn y publicados en Cuenca por la Universidad de Castilla-La Mancha: *Don Quijote por tierras extranjeras* (2007), *Don Quijote, cosmopolita* (2009), *Don Quijote en su periplo universal* (2011) y *Don Quijote en los cinco continentes* (2016). A ellos hay que unir otras cuatro compilaciones, la de E. Martínez (*Cervantes y el "Quijote"*, Madrid, 2007) y las tres de C. Mata (*Recreaciones teatrales y alegorías cervantinas*, *Recreaciones quijotescas y cervantinas en la narrativa*, *Recreaciones quijotescas y cervantinas en la poesía y el ensayo*, todas publicadas en Pamplona en 2012, 2013 y 2015, respectivamente). En los libros de Barrio (2007), Hagedorn (2011) y Mata (2013) pueden encontrarse por separado algunas partes que aparecen reunidas en esta entrada. A todo ello hay que unir los útiles repertorios bibliográficos de A. Pano y E. J. Vercher, *Avatares del "Quijote" en Europa* (Madrid, 2010), centrado en las traducciones a las lenguas europeas, y de A. Jurado, *Recorridos del "Quijote" por Europa (siglos XVII y XVIII). Hacia una bibliografía* (Kassel, 2015),

que tiene también en cuenta las recreaciones e imitaciones, aunque se restringe a menos lenguas y a dos siglos. Y deben mencionarse, por último, dos monografías que están en prensa en el momento de redactarse esta adenda: la de Alfredo Moro, *Transformaciones de la novela cervantina en la novela inglesa y alemana del siglo XVIII*; y la de Esther Bautista, *La recepción y reescritura del mito de Don Quijote en Inglaterra (siglos XVII-XIX)*.

Gracias a estos trabajos se ha podido recuperar un puñado de textos quijotescos que no están incluidos en esta entrada y que, por ello, paso a enumerar: los panfletos anónimos *Don Pedro de Quixot* (1660) y *The City Quixote* (1785); las novelas protagonizadas por Quijotes femeninos de Jane West en *A Gossip's Story* (1796) y *A Tale of the Times* (1799), de Maria Edgeworth en *Belinda* (1801) y de Sarah Green en *Scotch Novel Reading* (1824), autoras estas dos últimas que también utilizan protagonistas masculinos quijotescos en *Whim for Whim* (1798) y *The Reformist!!! A Serio-Comic-Political Novel* (1810), respectivamente; una adaptación dramática de la mano de Harriet Stewart, *Don Quixote, or, the Knight de la Mancha, a Comic Opera* (1834); y otro *Quijote* victoriano, *A Modern Quixote* (1894), de Lillian Spender (aunque firmado por Mrs. John Kent Spender, que era el nombre de su marido), que confirma ese renacimiento cervantino finisecular decimonónico que he descrito más arriba. En estos diez años, por tanto, se ha producido la curiosa situación de que la contribución más relevante al corpus de creación cervantina no procede de autores del presente, como sería de esperar y es el caso de Chapman, sino del pasado, en forma de obras rescatadas del olvido para el cervantismo. Se confirma así el diagnóstico que puede leerse al final de la adenda del 2006 sobre la inagotable productividad del *Quijote* haciendo infructuosos nuestros esfuerzos por abarcarlo. Triste destino el de aquellos estudiosos –y no hace falta mirar muy lejos para encontrar alguno– que crean haber dicho la última palabra.

BIBLIOGRAFÍA

ALLEN, J. J., «Traduttori Traditori: Don Quixote in English», *Crítica Hispánica*, 1 (1979), págs. 1-13. | AVALLERARCE, J. B., «Quijotes y quijotismos del inglés», *Ojácano*, 2 (1989), págs. 58-66. | BECKER, G., *Die Aufnahme des Don Quijote in die englische Literatur (1605–c.1770)*, Berlín, 1906. | BRITTON, R. K., «Don Quixote's Fourth Sally:

Reino Unido. Novelas ejemplares, Persiles y otras obras

Cervantes and the Eighteenth-Century Novel», *New Comparison*, 15 (1993), págs. 21-32. | BURTON, A. P., «Cervantes the Man Seen through English Eyes in the Seventeenth and Eighteenth Centuries», *Bulletin of Hispanic Studies*, 45 (1968), págs. 1-15. | CANAVAGGIO, J., *Don Quichotte du livre au mythe*, París, 2005. | DARBY, T. L., «Cervantes in England: The Influence of Golden-Age Prose Fiction on Jacobean Drama, c. 1615-1625», *Bulletin of Hispanic Studies*, 74 (1997), págs. 425-41. | FERNÁNDEZ-MORERA, D., y M. HANKE, eds., *Cervantes in the English Speaking World*, Barcelona, 2005. | FITZMAURICE-KELLY, J., «Cervantes in England», *Proceedings of the British Academy*, 3 (1905-06), págs. 11-30. | FLORES, R. M., *Sancho Panza through Three Hundred Seventy-five Years of Continuations, Imitations, and Criticism, 1605-1980*, Newark, 1982. | GARRIDO, J. A., *Cervantes en Inglaterra: el "Quijote" en los albores de la novela británica*, Liverpool, 2006. | GORDON, S. P., *The Practice of Quixotism*, Nueva York, 2006. | HUFFMAN, S., «A Victorian Don Quixote: Cervantes in England», tesis doctoral inédita, University of New Mexico, 1999. | KNOWLES, E. B., «Cervantes and English Literature», en *Cervantes across the Centuries*, ed. Á. Flores y M. J. Benardete, Nueva York, 1969 (1947), págs. 277-303. | —, *Four Articles on Don Quixote in England*, Nueva York, 1941. | KOEPEL, E., «Don Quijote, Sancho Panza und Dulcinea in die englischen Literatur bis zum Restauration», *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 101 (1898), págs. 87-98. | MANCING, H., *The Cervantes Encyclopedia*, 2 vols., Westport, Conn., 2004. | MARTÍNEZ, D., y B. DIETZ, eds., *Cervantes y el mundo anglosajón*, Madrid, 2005. | MOTOOKA, W., *The Age of Reasons: Quixotism, Sentimentalism and Political Economy in Eighteenth-Century Britain*, Londres, 1998. | ORTAS, E., *Leer el camino. Cervantes y el "Quijote" en los viajeros extranjeros por España (1701-1846)*, Alcalá de Henares, 2006. | PARDO, P. J., «La tradición cervantina en la novela inglesa: de Henry Fielding a William Thackeray», en *Entre Cervantes y Shakespeare: Sendas del Renacimiento*, ed. Z. Luis-Martínez y L. Gómez, Newark, 2006, págs. 73-111. | —, *La tradición cervantina en la novela inglesa del siglo XVIII*, Salamanca, 1997, accesible en Gredos (gredos.usal.es): <http://hdl.handle.net/10366/56699>. | PAULSON, R., *Don Quixote in England: The Aesthetics of Laughter*, Baltimore, 1998. | PEERS, E. A., «Cervantes in England», *Bulletin of Spanish Studies*, 25 (1947), págs. 226-38. | REED, W. R., *An Exemplary History of the Novel: The Quixotic versus the Picaresque*, Chicago, 1981. | SCHEVILL, R., «On the Influence of Spanish Literature upon English in the Early 17th Century», *Romanische Forschungen*, 20 (1907), págs. 604-34. | SKINNER, J., «Don Quixote in 18th-Century England: A Study in Reader Response», *Cervantes*, 7 (1987), págs. 45-57. | SMALL, M. R., «The Female Quixote and Other Quixotic Imitations of the Eighteenth Century», en *Charlotte Lennox: An Eighteenth-Century Lady of Letters*, New Haven, 1935, págs. 64-117. | STAVES, S., «Don Quixote in Eighteenth-Century England», *Comparative Literature*, 24 (1972), págs. 193-215. |

TAVE, S. M., *The Amiable Humorist*, Chicago, 1960. | WELSH, A., *Reflections on the Hero as Quixote*, Princeton, 1981. | WILSON, E. M., «Cervantes and the English Literature of the Seventeenth Century», *Bulletin Hispanique*, 50 (1948), págs. 27-52. | ZIOLKOWSKI, E. J., *The Sanctification of Don Quixote*, University Park, PA, 1991.

Pedro Javier Pardo.

→ Addison, Joseph. | Auden, W.H. | Austen, Jane. | Ayres, James. | Barrett, Eaton. | Beaumont, Francis. | Beckett, Samuel. | Behn, Aphra. | Bowle, John. | Brooke, Henry. | Butler, Samuel. | Campbell, Roy. | Carroll, Lewis. | Chapman, Robin. | Chesterton, Gilbert. | Coleridge, Samuel. | Combe, William. | Conrad, Joseph. | D'Urfey, Thomas. | Dickens, Charles. | Eliot, George. | Fielding, Henry. | Fielding, Sarah. | Fletcher, John. | Fowles, John. | Gayton, Edmund. | Goldsmith, Oliver. | Graves, Richard. | Greene, Graham. | Gregory, Lady. | Jarvis, Charles. | Johnson, Samuel. | Jonson, Ben. | Joyce, James. | Lee, Sophia. | Lennox, Charlotte. | Lewis, Wyndham. | Lodge, David. | Mabbie, James. | Massinger, Philip. | Meredith, George. | Middleton, Thomas. | Morrison, George. | Motteux, Peter. | Ormsby, John. | Quijotes satíricos del siglo XVIII inglés. | Pilon, Frederick. | Pope, Alexander. | Priestley, John. | Radcliffe, Ann. | Richardson, Samuel. | Rushdie, Salman. | Saunders, James. | Scott, Walter. | Shakespeare, William. | Shelley, Mary. | Shelton, Thomas. | Smith, Charlotte. | Smollett, Tobias. | Starkie, Walter. | Sterne, Laurence. | Swift, Jonathan. | Thackeray, William. | Traducción. | Wordsworth, William.

Reino Unido. Novelas ejemplares, Persiles y otras obras

Bien que el *Quijote* fuese objeto de una mirada de imitaciones y fuente de un sinnúmero de alusiones en la Literatura Inglesa, desde inmediatamente después de su publicación en 1605 y 1615, no es menos cierto que Inglaterra ha conocido y venerado otras obras de Cervantes. Resulta excesivamente incómodo coincidir con el parecer de Edwin Knowles, quien abría uno de sus estudios en torno a la recepción de la obra cervantina en Inglaterra aseverando que la popularidad entre los lectores ingleses y el influjo en las letras inglesas de las *Novelas ejemplares*, el *Persiles* y otros textos fueron poco menos que nimios. No falta razón a este crítico norteamericano al privilegiar el influjo del *Quijote* en detrimento del resto de la obra de Cervantes, lo que es deferencia de obligado cumplimiento; sin embargo, tampoco es de justicia ignorar o pasar por alto el extenso conocimiento que de otros textos cervantinos se ha tenido en Inglaterra y que en los párrafos que siguen trataremos de escrutar, fijándonos en las *Novelas ejemplares*, el *Persiles*, *La Galatea*, el *Viaje*